This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

THE GIFT OF

JAMES LOEB
(Class of 1888)
OF NEW YORK

FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR ADOLF FURTWÄNGLER
OF MUNICH

RECEIVED MAY 7, 1909

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA 7618.8

Studien

zur

Geschichte der bayerischen Malerei

des

15. Jahrhunderts.

Von

Dr. Berthold Riehl,
Professor an der k. Universität München.

München.
Verlag des Histor. Vereins von Oberbayern.
1895.
In Kommission bei G. Franz.

Digitized by Google

Sonderabdruck aus dem IL. Bande des „Oberbayerischen Archives"
des Historischen Vereins von Oberbayern, S. 1—160.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Digitized by Google

Studien

zur

Geschichte der bayerischen Malerei

des

15. Jahrhunderts.

Von

Dr. Berthold Riehl,
Professor an der k. Universität München.

München.
Verlag des Histor. Vereins von Oberbayern.
1895.
In Kommission bei G. Franz.

Digitized by Google

~~FA 4010.195~~

FA 4010.195.2

Harvard College Library
Gift of
James Loeb,
May 7, 1909

Sonderabdruck aus dem IL. Bande des „Oberbayerischen Archives"
des Historischen Vereins von Oberbayern, S. 1—160.

Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Digitized by Google

Mit vorliegender Arbeit betrete ich ein Gebiet, das die Kunstgeschichte bisher fast ganz außer Acht gelassen hat. Meine Absicht ist nämlich nicht, hier neue Hypothesen aufzustellen über die wenigen bekannten Münchener Maler des 15. Jahrhunderts, wie Hans Olmdorfer, Ulrich Füterer, Gabriel Mächselkirchner, mit deren Erwähnung man sich in den Handbüchern gewöhnlich begnügt, um die bayerische Malerei des 15. Jahrhunderts rasch zu erledigen; sondern ich möchte aus dem reichen, historisch höchst bedeutsamen Material der Denkmale ein möglichst klares Bild gewinnen des eigenartigen Charakters und der Lebensverhältnisse bayerischer Malerei des 15. Jahrhunderts.

Bei meinen Studien gehe ich, gegen das Herkommen bei Arbeiten über die Malerei des 15. Jahrhunderts, von den Miniaturen aus. Die bayerischen Miniaturen des 15. Jahrhunderts wurden bisher fast gar nicht beachtet. Sighart gibt in seiner Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 646 u. ff. eine kurze Zusammenstellung derselben, die aber, im Gegensatz zu der sonst so sorgfältigen Arbeit des um Bayerns Kunstgeschichte hochverdienten Mannes, eine Fülle von Irrtümern aufweist und auch nicht den leisesten Versuch macht, die eigenartige Bedeutung dieser Miniaturen für die Charakteristik und Geschichte der bayerischen Malerei irgendwie anzudeuten. Von Arbeiten, die auf selbständiger Kenntnis der Denkmale beruhen, wüßte ich weiterhin nur die Dissertation von Berthold Haendcke über Furtmeyer zu nennen, mit der er 1885 an hiesiger Universität promovierte.

Digitized by Google

Der Grund, warum man überhaupt die Miniaturen der zweiten Hälfte des Mittelalters, die für die Geschichte der deutschen, besonders aber auch der niederländischen Malerei noch äußerst wichtiges Material bergen, bisher so wenig beachtete, liegt nahe; seit dem Vortreten der Tafelgemälde besitzt die Miniatur ja in der That nicht mehr die große historische Bedeutung, die ihr in der ersten Hälfte des Mittelalters eigen ist. Gleichwohl aber eröffnet ihr Studium noch eine Fülle wichtiger historischer Gesichtspunkte, ergänzt im Verein mit Kupferstich und Holzschnitt, zuweilen auch mit Wand- und Glasmalerei gar manche der Lücken, die unsere Geschichte der oberdeutschen Malerschulen noch so vielfach zeigt.

Vor allem ist wichtig, daß bei zahlreichen Miniaturen Zeit und Ort der Entstehung, oft auch der Name des Künstlers urkundlich feststehen. Wir gewinnen dadurch sichere Anhaltspunkte, die bei den oberdeutschen und ganz speziell bei den bayerischen Tafelgemälden der Zeit meist fehlen. Die sichere Datierung aber ermöglichte es, im vorliegenden Fall sich über die streng geschlossene, stetig fortschreitende Entwicklung im ganzen, sowie über die Eigenart des Individuums im einzelnen klar zu werden. Die Angabe der Entstehungsorte ist besonders dadurch wertvoll, daß sie, namentlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein deutliches Bild der einzelnen Klosterschulen wie Tegernsee, Ebersberg und Schäftlarn gibt, auch auf Schulen in den Städten München, Landshut und Augsburg hinweist. Die Künstlernamen schließlich geben Aufschlüsse über das Verhältnis von Laien und Mönchen in der Buchmalerei jener Zeit, veranschaulichen die Beziehungen der Klöster unter einander und noch wichtiger die zwischen Stadt und Kloster; zuweilen treten uns in diesen Miniatoren auch schon bestimmte Individualitäten entgegen.

Aber nicht nur für die Beziehungen der einzelnen bayerischen Schulen, sondern auch für ihr Verhältnis zur Malerei anderer Länder erhalten wir wichtige Aufschlüsse. In den Klosterbibliotheken, die heute auf der Hof- und Staatsbibliothek in München vereinigt sind, finden wir reiche Schätze italienischer, böhmischer, französischer und niederländischer Handschriften. Wir erfahren aus ihnen, daß die Wechselbeziehung zwischen diesen Ländern sich in der Malerei

Digitized by Google

des Mittelalters weit langsamer vollzog, als man in der Regel glaubt, daß die Entwicklung der Länder, ja auch innerhalb Deutschlands die der einzelnen großen Stammesgruppen, weit selbständiger vor sich ging, als man anzunehmen pflegt, daß den meisten Einfluß gewöhnlich die Nachbarschulen, in Bayern also Tirol und Augsburg üben.

Wir sehen, daß gar verschiedene Wege zu demselben Ziel, nämlich zur freieren Kunst, am Ende des 15. und besonders im 16. Jahrhundert führten. Vor allem scheint sich mir damit auch das Verhältnis zwischen der bayerischen, ja, der gesamten oberdeutschen Malerei einerseits und der niederländischen andererseits wesentlich anders zu gestalten, als man bisher, auf der alten Tradition „vom Einfluß der van Eyck" weiterbauend, in der Regel annahm. Der Einfluß der niederländischen Malerei wird mehr oder minder als der Grund des Umschwungs zum Naturalismus angegeben und in der Regel ein sehr starker direkter Einfluß niederländischer Maler auf alle deutschen Schulen angenommen. Dieser Einfluß erscheint nun aber bei sachgemäßer Prüfung höchst fraglich und der wahre Grund des Durchbruches des Naturalismus, der sich schrittweise verfolgen läßt, ist die Folge der gesamten Entwicklung unserer mittelalterlichen Kunst und zeigt sich deshalb auch gerade so in der Plastik, die doch sicher in ganz Oberdeutschland nicht das Geringste mit der der Niederlande zu thun hat, wie auch in der Geschichte des Ornaments und zwar besonders deutlich in dem der Buchmalerei, das von dem der niederländischen Kunst doch stets so sehr verschieden ist, daß hier wesentliche Berührungen sicher nicht vorliegen.

Mit dem neuen Einblick in den geschichtlichen Gang der oberdeutschen Malerei dieser Periode verbindet sich von selbst ein weiterer in die Eigenart oberdeutscher Kunst, die sich von der niederländischen auf das Bestimmteste scheidet und in der Regel nur ganz allgemeine Berührungspunkte zeigt, die eben in der gleichen Entstehungszeit gründen. Nur weil wir seit langem gewohnt sind, überall nach niederländischem Einfluß zu suchen, finden wir ihn — auch wo er nicht ist. Es gilt dies selbst von dem bedeutendsten Maler Oberdeutschlands in dieser Periode, nämlich von Schongauer; auch seine

Digitized by Google

Kunst ist in erster Linie durch die oberdeutsche bedingt, wie sie ja auch so klar oberdeutschen Charakter zeigt. Wer die oberdeutschen Miniaturen dieser Zeit kennt, wird wissen, daß das Vorbild seiner großen Kreuzigung (B. 25) in den Kanonbildern unserer Missale zu suchen ist, wofür das Blatt selbst auch verwendet wurde; wird, um nur noch auf eines kurz hinzuweisen, auch sofort erkennen, daß die Landschaften der Schongauerschen Stiche nichts weniger als niederländisch, sondern echt oberdeutsch sind, ebenso wie seine ganze Art, ein Bild anzulegen, die sich sehr wesentlich von jener der Niederländer unterscheidet.

Das Studium der alten Klosterbibliotheken hat aber noch einen weiteren Wert; es führt uns aus der Münchener Bibliothek wieder hinaus auf das Land, in die einzelnen Klöster, in denen diese Werke einst entstanden. Nicht nur in Bibliotheken und Galerien soll man die deutsche Kunst studieren, sondern vor allem im deutschen Land; da finden wir denn auch noch in den Landkirchen zerstreut mannigfache Reste von Wandgemälden, oder von Glas- und Tafelgemälden, und dadurch wird schließlich das Bild ein vollständigeres, ja sogar ein wesentlich anderes, als jenes, das wir bei dem einseitigen Studium der Gemäldesammlungen in Schleißheim und Freising, sowie im National-Museum gewinnen.

Es ist höchst erfreulich, daß man gegenwärtig in ganz Deutschland an den Kunstinventaren arbeitet, welche allenthalben die Kunstdenkmale sammeln und veröffentlichen, um eine bessere Erhaltung, ein neues Studium derselben zu ermöglichen. Gerade wenn diese Inventare aber recht ihrem Zweck gemäß behandelt werden, können sie für eine neue Bearbeitung der deutschen Kunstgeschichte, deren wir so dringend bedürfen, nur das Material liefern, dieses aber zu verarbeiten, aus ihm allmählich ein neues Bild des eigenartigen Lebens und Charakters deutscher Kunst zu gewinnen, wird die Aufgabe anderer Arbeiten sein müssen.

Auf einem kleinen, aber historisch vielfach interessanten Gebiete, nämlich auf dem der oberbayerischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, suchte ich ein solches Charakterbild zu zeichnen, versuchte ferner zu zeigen, welche Veränderungen für die Beobachtung des künstlerischen Lebens einer Periode sich ergeben, wenn wir stets vom Kunstwerk selbst ausgehen, möglichst alle Denkmale in Betracht

Digitized by Google

ziehen und nicht an den Urteilen und Denkmalen haften, welche durch die Handbücher mehr oder minder traditionell wurden.

Für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts enthält die vorliegende Arbeit nur den ersten Teil, nämlich die Geschichte der Miniaturmalerei in Bayern. Der Grund dieser Beschränkung ist ein zweifacher: erstens wäre bei der Fülle des Materials die Arbeit zu umfangreich geworden und zweitens nötigen mich die neuen Gesichtspunkte, die ich durch vorliegende Studie gewann, die Denkmale der bayerischen Wand-, Glas- und Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nochmals einem einheitlichen Studium zu unterziehen, ehe ich es wage, Hand an eine abschließende Arbeit zu legen.

Gerade dieser Teil mag übrigens ein Beleg dafür sein, welche Fülle von Denkmalen die deutsche Kunstgeschichte bisher gar nicht oder nur höchst ungenügend berücksichtigt hat. Die deutsche Kunstgeschichte wird gegenüber dem Studium der Kunst Italiens stets noch sehr stiefmütterlich behandelt, sie liegt vor uns als ein reiches, aber eigentlich noch recht wenig bearbeitetes Feld wissenschaftlichen Forschens. Praktische, wie ideale Forderungen der verschiedensten Art drängen zu dieser großen und schönen Arbeit; greift jeder zu nach seinen Kräften, dann wird sie rasch und froh gedeihen.

I.

Die bayerische Miniaturmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Was die bayerische Miniaturmalerei in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts zu leisten vermochte, zeigen zwei interessante Handschriften, die beide laut Inschrift 1414 im Kloster Metten auf Veranlassung des Abtes Peter entstanden.

Die eine dieser Handschriften (lat. 8201, c. pict. 9, cimel. 171) erhielt 1415 einen höchst kostbaren Einband durch eine Silberplatte mit einem Relief des thronenden Christus und verschiedenen kleineren Relief- und Emailbildern. Diese Handschrift enthält: 1. Die vier

Digitized by Google

Evangelien, dazu in leicht kolorierter Federzeichnung die Bilder der Evangelisten Mathäus und Markus. 2. Ein merkwürdiges allegorisches Bild von Christi Lehre. Wir sehen nämlich links oben den Engel der Verkündigung, während rechts Maria, eine sehr fein empfundene Figur, kniet; dazwischen in den Wolken das Haupt Gott Vaters, aus dessen Mund der Strahl mit der Taube zu Maria geht. Zwischen und unter diesen Figuren leeren die Symbole der vier Evangelisten Getreidesäcke in eine Handmühle, welche die zwölf Apostel drehen und aus der unten das Christuskind herausfällt, das die vier Kirchenväter in einem Sack auffangen. Dann

1. Josef und seine Brüder. Mettener biblia pauperum von 1414. [1])

folgt 3. Rhabanus Maurus: „de laude sanctae crucis". 4. Eine biblia pauperum, in der oben Darstellungen des neuen, unten in zwei Reihen entsprechende Bilder des alten Testamentes angeordnet

[1]) Die Abbildungen 1—15, 19—24, 27, 28, 32—37 stammen aus Kodizes der k. Hof- und Staatsbibliothek, die Abb. 31 aus einem Kodex der k. Universitätsbibliothek, die Abb. 29, 30 aus einem Missale des erzb. Domkapitels in München. Für die Erlaubnis, diese Bilder zu reproduzieren, sei hier der verbindlichste Dank ausgesprochen. Die Abb. 16—18 sind mit Genehmigung des k. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns nach Photographien hergestellt, welche zum Zwecke der staatlichen Inventarisation der Kunstdenkmale von Obernetter aufgenommen wurden.

Digitized by Google

sind. Den Schluß bilden: 5. allegorische Darstellungen der christlichen Lehre und kleine Darstellungen der Schöpfung, der Geburt, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, sowie des Pfingstfestes.

Die zahlreichen Illustrationen dieser Handschrift sind einfache Konturzeichnungen mit ganz leichter, aber trefflich verwerteter Schattierung. Einige der Bilder sind auch leicht koloriert, so die der beiden Evangelisten, die hl. Messe und einiges andere, besonders aber die Figuren, die in das laus sanctae crucis eingezeichnet sind und bei denen ein anmutiges Engelsköpfchen (fol. 55 v.) sogar

2. David und Goliath. Mettener biblia pauperum von 1414.

ganz fein modelliert ist. Offenbar rühren sämtliche Zeichnungen von demselben Künstler her, von einem Mönche, der in den Allegorien neben der Kunst namentlich auch seine Gelehrsamkeit zeigen will. Dieser Mönch ist ein außerordentlich begabter Künstler, der große Sicherheit der Zeichnung und ein feines Schönheits- und Stilgefühl besitzt, bei dem aber auch namentlich eine merkwürdige Gestaltungskraft, eine originelle Phantasie überrascht.

In den hervorragend interessanten Bildern der biblia pauperum (Abbildung Nr. 1—4 und 10) ist die Erzählung klar, aber, wie in dieser Zeit selbstverständlich, äußerst knapp. Wie sich der Künstler

Digitized by Google

damals in der Zeichnung auf einfache Linien beschränkt, so gibt er auch in der Erzählung stets nur das Notwendigste. Die Zeichnung des Nackten ist für die Zeit auffallend gut, auch ruhige Bewegungen, wie etwa die Gesten des Gebetes, der Lehre und ähnliches sind häufig geschickt gegeben, während dagegen lebhafte Aktionen oder gar dramatische Szenen meist steif und befangen sind; so z. B. der bethlehemitische Kindermord oder der Mord der Priester durch Saul (1 Samuelis cap. 22), derjenige der Kinder auf Befehl der Königin Athalja (2 Chronica cap. 22. 10), auch die Austreibung

3. Simson. Mettener biblia pauperum von 1414.

aus dem Tempel, während die Ermordung Abners durch Joab (2 Samuelis cap. 3. 27) geradezu komisch wirkt, dagegen ist Simson, der den Löwen zerreißt, auffallend lebendig gezeichnet (Abbildung Nr. 3). Den Ausdruck in den Köpfen auch nur anzudeuten, wird bei solchen Szenen nicht einmal versucht, während sich bei ruhigen Situationen auch in diesem Punkte ein bedeutsamer Ansatz zum Erfassen individuellen Lebens zeigt, durch eine erfreuliche Mannigfaltigkeit z. B. in den Köpfen der Propheten u. s. w., welche in Medaillons neben den Darstellungen des neuen Testamentes angebracht sind; auch bei der Allegorie auf die Lehre Christi ist

Digitized by Google

das Streben nach bestimmter Charakteristik in den energischen Köpfen der Kirchenväter interessant und der Verräter Judas wird schon durch eine richtige Galgenphysiognomie gebrandmarkt.

Für die Bilder der biblia pauperum hatte unser Künstler zahlreiche Vorgänger, die ihm Anregungen aller Art boten, diese aber verarbeitete er auffallend selbständig. Bei den allegorischen Darstellungen aber mußte er vielfach, oft äußerst schwierige Vor-

4. Jonas. Mettener biblia pauperum von 1414.

würfe, neu gestalten, wobei sich seine Phantasie wiederholt als eine ganz bedeutende zeigt.

Diese Bilder beginnen mit einer Darstellung der heiligen Messe (fol. 94). Links und rechts knieen auf diesem Bilde die Gläubigen, während vor dem Altar der Priester zelebriert; über dem Kelch schwebt der Salvator mundi, mit Engeln, die Kerzen und Weihrauchfässer halten. In der Höhe aber thront Christus mit Maria, umgeben von den Chören der Engel. Am Rande sind in Medaillons die Köpfe der vier Kirchenväter, der beiden Johannes, von Peter und Paul und anderen heiligen Männern, sowie Engel und die Gestalten der Kirche und Synagoge angebracht.

Digitized by Google

Besonders bezeichnend für die Phantasie des Künstlers sind die vier allegorischen Figuren auf Blatt 95: 1. Eine schöne, be-

5. Der Satan. Mettener Handschrift von 1414.

kleidete und gekrönte weibliche Figur, mit der erklärenden Beischrift: „Ecce coronata stat Christi sponsa beata". 2. Ein nacktes mageres

Digitized by Google

Weib, um das sich eine Schlange windet: „filia babilonis misera". 3. Der heilige Bernhard, in der Rechten hält er ein Kreuz, mit der Inschrift: „crux sacra sit mihi lux, non draco sit mihi dux", während auf dem Spruchband in seiner Rechten steht: „vade retro sathanas". Durch den eingefallenen Kopf und den mageren Hals wird das asketische Leben des Heiligen geschickt angedeutet. Am interessantesten aber ist: 4. der Satan, die Personifikation der Laster (Abbildung Nr. 5). Der Satan hat seine mächtigen Fledermausflügel zum Fluge ausgespannt; seinen hübschen Kopf umrahmen kurze, krause Haare, während üppige, lange Locken den Rücken hinabfallen. Er trägt ein Diadem von Pfauenfedern, mit der Inschrift: „superbia", während auf dem Halsausschnitt „luxuria" steht; in der Rechten hält er einen Becher „gula", die durchgehackte Linke hängt, noch durch einige Sehnen gehalten, herab („accidia")[1]; vor der Scham trägt er einen Gürtel, aus dem Geldstücke fallen („avaritia") und aus dem oben zwei Hundsköpfe („iracundia") sehen; das rechte Bein („vita") steht mit mächtiger Kralle auf dem Boden, während das linke („mors") in einen Drachenkopf endet, der in das rechte beißt. So wenig erfreulich als künstlerischer Vorwurf eine derartig zusammengetragene Allegorie erscheint, so ist es dem Künstler hier doch gelungen, eine wahrhaft packende Figur zu bilden, die Zeugnis einer selbständigen, geradezu mächtigen Gestaltungskraft ist.

Bei dem Turris sapientiae auf der folgenden Seite sind die sechs ganz hübschen weiblichen Figuren gut bewegt, die in den Fenstern und Thüren erscheinen. Auf der Rückseite von Blatt 96 ist der lehrende Christus unter dem Baum der Tugenden edel und mild aufgefaßt; darauf folgt ein hübsches Bild der heiligen Sippe und auf dem nächsten Blatt eine Allegorie der Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi. Diese Darstellung entspricht bis in die Inschriften vollständig derjenigen auf fol. 3 v. des Evangeliars, das zur Zeit Heinrich II. unter der Äbtissin Uota in Niedermünster in Regensburg geschrieben wurde (lat. 13601.

[1]) accidia nach Du Cange = acedia Melancholiae species, quae monachorum propria est atque ita appellatur a S. Hieronymo.

Digitized by Google

cimel. 54). Offenbar zog den Mettener Mönch des 15. Jahrhunderts an dem Bilde der Handschrift des 11. Jahrhunderts die gelehrte Dogmatik, die sich dort aus byzantinischen Einflüssen erklärt[1]), so sehr an, daß er hier — ein seltener Fall in der mittelalterlichen Kunstgeschichte — eine freie Kopie der um vier Jahrhunderte älteren Miniatur gab. Frei nämlich insofern, als der Zeichner des 15. Jahrhunderts Gewand und Stil der Figuren seiner Zeit entsprechend umbildet, ferner aber auch in den allegorischen Figuren für die Zeit charakteristische Änderungen vornimmt. So treten an Stelle der Personifikationen von sol und luna hier die Strahlensonne und die Mondsichel, in welche nur die Gesichter eingezeichnet sind; auch die Kirche und Synagoge haben, durch die veränderte Anschauung der Zeit bedingt, bezeichnende Umbildungen erfahren[2]); an Stelle der weiblichen Figur der vita tritt hier ein Jüngling und an die der zusammenbrechenden des mors mit dem verbundenen Kopf ein nackter Mann mit einem Totenschädel.

Blatt 100 stellt die biblischen Schriften dar, und zwar durch einen Baum, dessen Stamm unten die Inschrift „vetus", oben „novum testamentum" trägt. An demselben sehen wir unten die Schlange des Moses, oben Christus am Kreuz, während die Krone des Baumes der Weltenrichter bildet, bei dem Johannes und Maria die Fürbitte einlegen. Aus dem Stamm wachsen rechts und links in sehr hübscher, ornamentaler Zeichnung die Äste, an denen die einzelnen Schriften verzeichnet sind. An dem Stamm steht nach oben blickend eine schöne Frauengestalt mit der Kaiserkrone, welche die Beischrift als „sacra theologia gloriosa imperatrix" bezeichnet. Diese Gestalt ist so frei und schön gezeichnet, daß man, wenn sie uns außerhalb dieses Zusammenhanges begegnete, wohl Bedenken tragen würde, sie als ein Werk von 1414

[1]) Vergleiche B. Riehl, Zur bayerischen Kunstgeschichte. Stuttgart 1885 S. 16 u. ff.

[2]) Ueber diese beiden Gestalten siehe Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, woselbst S. 66 auch eine Abbildung der Zeichnung aus Metten, während das Blatt des Uota-Evangeliars bei Woltmann, Geschichte der Malerei S. 260 und anderwärts.

Digitized by Google

zu erklären und doch zeigt sie deutlich den charakteristischen Stil dieser Zeit, aber so geschickt gehandhabt, wie das nur ein ganz vorzüglicher Künstler konnte (Abbildung Nr. 6).

6. Sacra theologia gloriosa imperatrix. Mettener Handschrift von 1414.

Die zweite der Handschriften, die 1414 in Metten auf Veranlassung des Abtes Peter geschrieben wurden, ist eine Regel des hl. Benedikt (lat. 8201^{d}, c. pict. 28). Die Federzeichnung auf dem ersten Blatt zeigt gleiche Richtung und gleichen Stil wie die Bilder der vorigen Handschrift. In einer gotischen Halle sitzt schreibend St. Gregor, vor ihm kniet Petrus Diaconus, hinter ihm vier heilige Benediktiner, links dagegen steht der heilige Benedikt. Auf dem unteren Streifen des Blattes ist der betende Konvent des Klosters dargestellt, Abt Petrus und Prior Konrad, sowie links zehn und rechts sechs Fratres, sämtliche mit beigeschriebenen Namen. Die nun folgenden Bilder mit Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt sind Miniaturgemälde; wegen der sorgfältigen Malerei

Digitized by Google

glaubt man hier zuerst sicher einen ganz anderen Künstler als in der ersten Handschrift vor sich zu haben, bei näherer Vergleichung aber, besonders der nur vorgezeichneten Bilder, scheint es keineswegs unwahrscheinlich, daß derselbe Maler beide Handschriften illustrierte. Der Eindruck ist nur dadurch so verschieden, daß wir in der einen Handschrift Federzeichnungen, in der anderen dagegen kleine Gemälde in Deckfarben haben; bei gleicher Ausführung, wie sie z. B. das Titelblatt der zweiten Handschrift zeigt, ist die Verwandtschaft beider doch sehr deutlich. Wie so häufig, wurden diese Miniaturen, die manchmal in den Initialen, in der Regel aber als kleine selbständige Bildchen angebracht sind, zu einem großen Teil nicht vollendet. Vollständig und zwar mit großer Sorgfalt ausgeführt sind nur die Bilder Blatt 2—25 v., sie zeigen einen feinen, wohlgeschulten Künstler, dessen Können das der meisten deutschen Miniatoren der Zeit beträchtlich überragt. Besonders selbständig erscheint er in seinen Landschaften. Man ist hier wohl geneigt, an niederländische oder französische Einflüsse zu denken, aber wegen der ganzen Kunstweise dieser beiden Handschriften, sowie der gesamten Verhältnisse der bayerischen Miniaturmalerei ist dies durchaus nicht wahrscheinlich.

Die zweite Gruppe der Miniaturen, Blatt 26—49, ist flüchtiger in der Behandlung, und das Material wird schlechter, wie das zuerst so reich verwendete Gold hier mehr und mehr in Wegfall kommt. Die Bilder sind nicht mehr so liebevoll durchdacht und damit verschwinden auch die feinen landschaftlichen Hintergründe, die bei der ersten Gruppe so sehr erfreuen. Diese Gruppe scheint der erste Maler nur skizziert, später ein schwächerer Künstler ausgeführt zu haben. Bei der dritten Gruppe aber, Blatt 51 v. bis 73 v., blieben die flüchtigen Vorzeichnungen stehen und von hier ab hören die Bilder ganz auf, obgleich stets noch Raum für sie leer gelassen wird; der Künstler wurde also offenbar in der Ausführung seines Werkes unterbrochen.

Am interessantesten ist natürlich die erste Gruppe, welche unsere Kenntnis der bayerischen Buchmalerei gegenüber der vorigen Handschrift dadurch wesentlich bereichert, daß sie in den Miniaturgemälden eine andere Art der Buchillustration vorführt als jene

Digitized by Google

Federzeichnungen. Die Entwicklungsstufe dieser Miniaturen, die meist vor farbigen, mit Gold gemusterten Grund gemalt sind, ist im wesentlichen dieselbe, welche deutsche Miniaturen schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, besonders bei der Illustration der Chroniken, zeigen. Die Erzählung wird sehr knapp gehalten, in äußerst wenig Figuren, die Umgebung nur kurz angedeutet und das Verhältnis derselben, z. B. der Gebäude zu den Figuren, in der Regel gar nicht berücksichtigt. Durch die sorgfältige Ausführung in dem kleinen Raum kann natürlich die Freiheit, welche den flotten Federzeichnungen der vorigen Handschrift zuweilen einen so hohen Reiz verleiht, hier nicht zur Geltung kommen, dagegen kann sich gerade dadurch die Feinheit der Naturbeobachtung besonders in der Landschaft recht hübsch aussprechen. Blatt 5, sowie bei sämtlichen Bildern von Blatt 9 bis 18 (ausgenommen 17 v., wo dargestellt ist, wie Benedikt den Giftbecher segnet) treten nämlich an Stelle des gemusterten Hintergrundes Landschaften, die, so schematisch sie auch in manchem sind, wie z. B. der Behandlung der Grasbüschel, für diese Zeit doch einen merkwürdig frischen und selbständigen Blick in die Natur zeigen und wiederholt recht deutlich die Anregungen der Hügellandschaft der Donaugegend mit ihren hübschen Fernblicken erkennen lassen. Eine große Wiese nimmt stets den Vordergrund ein. Interessant ist, daß Laub- und Nadelwald in ihrer verschiedenen Form sowohl in der Nähe, als in der Ferne sorgfältig beobachtet werden, das Hervorragen einzelner Fichtenspitzen, sowie das Unterholz im Wald sieht der Maler schon ganz geschickt, und bei dem Schilf am Bache sind auf Blatt 22 auch die Kolben desselben gemalt. Das Merkwürdigste aber ist entschieden der Blick auf die fernen Höhen, auf denen Burgen erbaut sind, während wir in den Thälern und an den Höhen Kirchtürme und kleine Dörfer sehen. Immer lichter erscheinen die fernen Hügel, wie auch der Himmel vorne tief blau, in der Ferne immer heller wird, so daß er zuletzt meist in reines Weiß übergeht. Der Maler zeigt dadurch ein gewisses Gefühl für Lichtperspektive und gibt geschickt den Eindruck der duftigen Ferne; daß er sogar schon ein leises Ahnen des hohen Reizes der wechselnden Beleuchtung besitzt, zeigt die aufgehende Sonne auf Blatt 5, die eben hinter einem Hügel emporsteigt.

Digitized by Google

Ein recht charakteristisches Bild ist der Bau der Klöster (fol. 18, Abbild. 7). In der Mitte einer Hügellandschaft erhebt sich auf einem Berg ein Kloster, während die Kreuze auf den Kirchtürmen in den Thälern an weitere Kloster- und Kirchenbauten erinnern. Im Vordergrunde rechts wird eben am Bau eines Klosters ge-

7. Bau der Klöster. Mettener Regel des hl. Benedikt von 1414.

arbeitet, es wird durch eine Kirche mit einer Ringmauer dargestellt. Wie in den gleichzeitigen und älteren Chroniken beim Turmbau zu Babel, so wird auch hier der Bau mehr angedeutet als geschildert durch die Thätigkeit einiger Maurer. Ein Knabe nimmt eben einen Stein heraus, der an dem Krahnen aufgezogen wurde, der Baumeister mit dem Maßstab, ein Steinmetz und St. Benedikt, der den Bau leitet, sind anwesend.

Digitized by Google

Die Mettener Handschriften von 1414, welche die bayerische Miniaturmalerei auf so überraschender Höhe zeigen, legen uns vor allem die Frage nahe, an welche Vorgänger der oder die Künstler in dem Kloster an der Donau anknüpften; ist es eine heimische Kunstübung, die sie fortsetzen, oder lehnen sie sich wesentlich an fremde Kunst an, etwa an italienische oder böhmische, an französische oder niederländische? Aus dem Bestand der alten Klosterbibliotheken gewinnen wir für diese Untersuchung sichere Anhaltspunkte, wir erfahren da, daß Miniatur-Handschriften fremder Länder in diesen Klosterbibliotheken zahlreich vertreten waren, meist gelangten sie wohl schon im Mittelalter dahin, bei einigen ist dies übrigens auch urkundlich nachweisbar.

Besonders zahlreich waren in unseren Klosterbibliotheken italienische Handschriften, was bei den intimen Beziehungen dieser Klöster besonders zu Südtirol und Oberitalien leicht erklärlich ist. Bei den vielfachen Anregungen, die namentlich die oberitalienische Kunst auf die bayerische übte, liegt daher die Frage nahe, ob wir nicht auch in der Miniatur des späteren Mittelalters den Italienern eine wesentliche Förderung zu danken haben. Als beachtenswertes Denkmal zur Lösung dieser Frage verweise ich zunächst auf die aus Regensburg in die Staatsbibliothek gelangte Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts: „Decreti Gratiani partes III cum commentario Joh. Andreae“ (lat. 13003). Diese wohl in Oberitalien gefertigte Handschrift besitzt kleine Initialen, welche entweder nur kalligraphische Zier aufweisen oder in welche sorgfältig modellierte Köpfe gemalt sind; einzelne derselben sind recht gut charakterisiert, aber bezeichnender Weise kehrt derselbe Kopf öfters wieder, was ein deutscher Miniator im gleichen Falle gewiß nicht gethan hätte. Das Wichtigste aber sind zahlreiche kleine, zum Teil sehr geschickt ausgeführte Bilder, die jedoch nicht einen eigentlichen Miniaturstil besitzen, sondern vielmehr zeigen, daß der Künstler in größeren Formen zu denken gewohnt ist. Neue Gesichtspunkte gegenüber den deutschen Miniaturen der Zeit bietet die Handschrift durchaus nicht. Es wäre zwar denkbar, daß die tüchtige Arbeit, sofern sie bald nach ihrer Entstehung in ein Regensburger Kloster kam, den dortigen Mönchen einige Anregung bot, von einem irgend

Digitized by Google

Ein recht charakteristisches Bild ist der Bau der Klöster (fol. 18, Abbild. 7). In der Mitte einer Hügellandschaft erhebt sich auf einem Berg ein Kloster, während die Kreuze auf den Kirchtürmen in den Thälern an weitere Kloster- und Kirchenbauten erinnern. Im Vordergrunde rechts wird eben am Bau eines Klosters ge-

7. Bau der Klöster. Mettener Regel des hl. Benedikt von 1414.

arbeitet, es wird durch eine Kirche mit einer Ringmauer dargestellt. Wie in den gleichzeitigen und älteren Chroniken beim Turmbau zu Babel, so wird auch hier der Bau mehr angedeutet als geschildert durch die Thätigkeit einiger Maurer. Ein Knabe nimmt eben einen Stein heraus, der an dem Krahnen aufgezogen wurde, der Baumeister mit dem Maßstab, ein Steinmetz und St. Benedikt, der den Bau leitet, sind anwesend.

Digitized by Google

Die Mettener Handschriften von 1414, welche die bayerische Miniaturmalerei auf so überraschender Höhe zeigen, legen uns vor allem die Frage nahe, an welche Vorgänger der oder die Künstler in dem Kloster an der Donau anknüpften; ist es eine heimische Kunstübung, die sie fortsetzen, oder lehnen sie sich wesentlich an fremde Kunst an, etwa an italienische oder böhmische, an französische oder niederländische? Aus dem Bestand der alten Klosterbibliotheken gewinnen wir für diese Untersuchung sichere Anhaltspunkte, wir erfahren da, daß Miniatur-Handschriften fremder Länder in diesen Klosterbibliotheken zahlreich vertreten waren, meist gelangten sie wohl schon im Mittelalter dahin, bei einigen ist dies übrigens auch urkundlich nachweisbar.

Besonders zahlreich waren in unseren Klosterbibliotheken italienische Handschriften, was bei den intimen Beziehungen dieser Klöster besonders zu Südtirol und Oberitalien leicht erklärlich ist. Bei den vielfachen Anregungen, die namentlich die oberitalienische Kunst auf die bayerische übte, liegt daher die Frage nahe, ob wir nicht auch in der Miniatur des späteren Mittelalters den Italienern eine wesentliche Förderung zu danken haben. Als beachtenswertes Denkmal zur Lösung dieser Frage verweise ich zunächst auf die aus Regensburg in die Staatsbibliothek gelangte Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts: „Decreti Gratiani partes III cum commentario Joh. Andreae“ (lat. 13003). Diese wohl in Oberitalien gefertigte Handschrift besitzt kleine Initialen, welche entweder nur kalligraphische Zier aufweisen oder in welche sorgfältig modellierte Köpfe gemalt sind; einzelne derselben sind recht gut charakterisiert, aber bezeichnender Weise kehrt derselbe Kopf öfters wieder, was ein deutscher Miniator im gleichen Falle gewiß nicht gethan hätte. Das Wichtigste aber sind zahlreiche kleine, zum Teil sehr geschickt ausgeführte Bilder, die jedoch nicht einen eigentlichen Miniaturstil besitzen, sondern vielmehr zeigen, daß der Künstler in größeren Formen zu denken gewohnt ist. Neue Gesichtspunkte gegenüber den deutschen Miniaturen der Zeit bietet die Handschrift durchaus nicht. Es wäre zwar denkbar, daß die tüchtige Arbeit, sofern sie bald nach ihrer Entstehung in ein Regensburger Kloster kam, den dortigen Mönchen einige Anregung bot, von einem irgend

Digitized by Google

maßgebenden Einfluß solcher Werke auf deutsche Kunst kann schon deshalb keine Rede sein, weil sie dieser durchaus nicht überlegen sind.

Das Kloster Polling besaß eine sehr schöne Handschrift der historia naturalis des Plinius, die laut Schlußnotiz 1459 durch Quarinus von Verona und Thomas von Vicenza geschrieben wurde (lat. 11301, c. pict. 17 a). Die Handschrift enthält nur einfach ornamentierte, aber, wie häufig bei italienischen Handschriften, sehr elegant ausgeführte Initialen; erst nach längeren Wanderungen scheint sie nach Polling gekommen zu sein, hätte dort aber auch um 1460 für einen Buchmaler keine besondere Bedeutung gehabt.

Mit einigen sehr eleganten, jedoch rein ornamentalen Initialen ist die tüchtige italienische Handschrift des 15. Jahrhunderts geziert: „Eusebii Pamphili de evangelica praeparatione libri XIV. lat. 15142)." Für unsere Betrachtung besonders interessant sind an dieser Handschrift die Notizen über ihre Geschichte auf der Innenseite des Rückdeckels und auf dem ersten Blatt, weil sie berichten, wie und wann das Buch nach Rebdorf kam. 1462 nämlich kaufte der Regensburger Kanonikus Johannes Troster diese Handschrift in Rom und schenkte sie 1481 dem Kloster Rebdorf. Derselbe Johannes Troster ließ auch 1463 um drei Dukaten die Handschrift: „Pauli Orosii libri VII." (lat. 15143) fertigen.

Ein interessantes Denkmal italienischer Buchmalerei der Renaissance mit zwei vorzüglichen Titelblättern und mehreren hübschen Initialen ist: „Albani Lucani excerpta ex Blondi decadibus, quae auctore Alfonso Aragon II. Neapolitanorum rege composuit eique dedicavit Joannes M. Parmensis Cynicus Coclea Alfonsi assecla in castello nuovo transcripsit." 1494. (lat. 11324). In etwas späterer Zeit, sicher aber nicht in der für uns zunächst in Frage kommenden, hätte diese Handschrift, die aus Kloster Polling in die Staatsbibliothek gelangte, durch ihre feine Renaissance-Ornamentik einem deutschen Maler allerdings recht nützlich werden können.

In der Tegernseer Bibliothek befand sich ein Missale Romanum von 1499 (lat. 19234, c. pict. 61 a), das oberitalienischen Ursprungs ist. Dasselbe besitzt siebzehn unbedeutende Initialen,

Digitized by Google

die ein deutscher Miniaturmaler um 1500 gewiß wenig interessant fand, eher fesselte ihn vielleicht die Kreuzigung (fol. 121 v.). Die alte Maria, die wehrufend ihre Hände emporstreckt, der heulende Johannes mit seinem weit aufgesperrten Mund sind in ihrer herben Charakteristik nicht uninteressant, aber durch das Übertreiben derselben streifen sie nahe an Karikaturen der Richtung, die in Mantegna ihren Höhepunkt hatte.

Um das Verhältnis bayerischer und italienischer Miniaturmalerei im 14. und 15. Jahrhundert klar zu legen, mögen diese Beispiele genügen. Es ist eine beachtenswerte Thatsache, daß sich damals zahlreiche, zum Teil wertvolle und offenbar im Kloster hochgeschätzte italienische Handschriften in den bayerischen Klöstern befanden. Eine Thatsache, welche für die, die gesamte bayerische Kunst ja so vielfach fördernde Verbindung beider Länder gewiß volle Beachtung verdient. Gleichwohl übte die italienische Miniaturmalerei keinen Einfluß auf die Bayerns, vor allem deshalb, weil sie ihr nichts wesentlich Neues zu bieten vermochte, wie ja auch im ganzen die Miniatur diesseit der Alpen die Italiens sehr wesentlich an Bedeutung überragt; das, was aber in den italienischen Miniaturen neu war, besonders im Ornament, war dann wieder für unsere Künstler zu fremdartig, um zu rascher Nachahmung zu locken. Irgend erhebliche Einflüsse italienischer Kunst auf die bayerischen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts habe ich denn auch nirgends gefunden.

Nahe liegt es ferner besonders für das 14. und den Beginn des 15. Jahrhunderts, nach den Beziehungen zur böhmischen Kunst zu fragen. Die böhmischen Handschriften, die sich in Tegernsee, Benediktbeuern und Niederaltaich befanden, scheinen zunächst auch einen solchen Einfluß zu bestätigen, gleichwohl hat er in der That nicht stattgefunden.

Besonders wichtig für die Beziehungen zu Böhmen sind drei Handschriften. Die erste derselben ist eine Bibel (lat. 18001), die 1338—1341 durch den Bruder Wenceslaus in Prag geschrieben wurde. Durch eine handschriftliche Bemerkung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht fest, daß das Buch damals in Tegernsee war, wann es dahin kam, wissen wir nicht. Da die Handschrift

Digitized by Google

jedoch nur kalligraphische Initialen enthält, so kann ihr, obgleich dieselben sehr geschickt und abwechslungsreich ausgeführt sind, für die kunstgeschichtlichen Beziehungen beider Länder kein Wert beigelegt werden.

Aus Weihenstephan kam in die Staatsbibliothek ein Gebetbuch (lat. 21590), das sich laut Inschrift früher in Niederaltaich befand und das von einem Benediktinermönch 1432 geschrieben wurde. Der böhmische Ursprung steht durch den wiederholten Gebrauch der böhmischen Sprache fest. Das Buch enthält ein hübsches Dedikationsbild, auf dem der Stifter in eleganter Tracht durch Leonhard der Maria empfohlen wird (fol. 27 v.); ferner drei ritterliche Heilige (fol. 142 v.); besonders beachtenswert aber sind in dem Kalendarium die lebendigen Genrefiguren, die uns in verwandter Weise in deutschen Handschriften aber schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts begegnen. Daß eine solche Arbeit, deren Maler ja entschieden eine gute Schule zeigt, für schwächere Illustratoren einige Anregungen bieten konnte, ist sicher, sicher ist aber auch, daß sie, die doch nichts Neues von Belang enthielt, ebenso wenig wie die folgende Handschrift im Stand war, den bayerischen Malern irgend erhebliche Impulse zu geben.

Im Besitz des Klosters Benediktbeuern befand sich nämlich eine Bibel (lat. 4501 a, c. pict. 8), welche durch Procopius aus Mies 1446 in Pilsen geschrieben wurde, während die folgenden interpretationes hebraicorum nominum Ulna de Nepomuk in Pilsen in dem gleichen Jahr schrieb. Das Wichtigste sind in dieser Handschrift der schreibende Hieronymus und drei Genrefiguren (fol. 2), besonders aber die kleinen Bilder, welche die Geschichte der Schöpfung und der ersten Menschen erzählen, ferner noch eine Reihe von Initialen mit Darstellungen der Propheten ꝛc., die zum Teil übrigens ganz unglaublich häßliche Typen mit böhmischen Stülpnasen zeigen und in dem Streben nach scharfer Charakteristik wiederholt geradezu in Karikatur verfallen, wie beispielsweise bei Micha (fol. 243). Entschieden zeigen ja auch noch diese Bilder die Herkunft aus einer tüchtigen Schule, besonders auch in dem geschickten Randornament, an dem ein bayerischer Buchmaler jener Zeit wohl einiges lernen konnte, mehr war aber auch hier für ihn nicht zu gewinnen.

Digitized by Google

So bedeutend die böhmische Miniaturmalerei im 14. und im Beginn des 15. Jahrhunderts war und so erheblich ihre besten Werke den bayerischen Arbeiten jener Zeit überlegen sein mögen, so hat sie auf die Entwicklung der letzteren doch sicher keinen maßgebenden Einfluß gewonnen, der Grund liegt vor allem darin, daß dieser die hervorragendsten böhmischen Miniaturen, wie sie sich dort im Besitze des Hofes und der reichen Klöster befanden, unbekannt blieben, während die Werke, welche in bayerische Klöster wanderten, doch meist nicht ersten Ranges waren; auch war ein Einfluß der böhmischen Malerei auf die bayerische dadurch erschwert, daß der ganze Entwicklungsgang der letzteren, bestimmt durch ihren echt deutschen Charakter, ein wesentlich anderer war[1]).

An die böhmischen Miniaturen mag hier das Werk eines Polen angeschlossen werden, das ein beachtenswertes Denkmal der Thätigkeit fremder Kunst für unsere Klöster. Aus St. Emmeram in Regensburg stammt nämlich ein Missale (lat. 14045), das der Abt dieses Klosters Ulrich Pettendorfer bestellte und das, wie die Notiz auf Blatt 216 besagt, Peter Crueger 1406 beendete; von diesem Peter Crueger heißt es daselbst weiter: „id est tabernatoris quem homines ratispone nominant polener de Slesia wratislaviensis dioecesanus non militans sed filius fabri.“ Die Handschrift wurde also von dem berufsmäßigen Schreiber Peter Crueger, einem Polen, der aus der Diözese Breslau stammte, für das Kloster St. Emmeram und zwar in Regensburg selbst geschrieben. Daß die Handschrift für St. Emmeram geschrieben, bestätigen auch die Wappen des Klosters und des Abtes, sowie die heiligen Emmeram, Dionys und Wolfgang (fol. 10). Von weiteren Miniaturen ist zu nennen die hl. Dreifaltigkeit (fol. 24), dargestellt als sitzender Mann mit einem Schwert in der Linken, während er die Rechte segnend erhebt; der Kopf hat zur Symbolisirung der Dreifaltigkeit drei Nasen und dreifachen Mund. Blatt 33 bringt in einer Initiale den Schmerzensmann im Sarkophag, darüber der Pelikan mit den Jungen. Das Vollbild der Geburt Christi (fol. 41 v.) ist so befangen, daß es selbst gegenüber Minia-

[1]) Ueber die geschichtlichen Verhältnisse der Kunst Böhmens brachten die Untersuchungen von Pf. Neuwirth in Prag höchst interessante Resultate.

Digitized by Google

turen, die um vierhundert Jahre älter sind, keinen Fortschritt zeigt. Bei dem Fest des hl. Emmeram wird dieser und der Abt Ulrich Pettendorfer dargestellt. Blatt 198 findet sich noch eine Anna selbdritt [1]).

Daß dieses Buch trotz der fernen Heimat des Schreibers nicht geeignet war, auf die Regensburger Miniaturmaler Eindruck zu machen, ist sicher, denn für den Anfang des 15. Jahrhunderts sind die Miniaturen, denen entschieden etwas Fremdartiges eigen ist, höchst unbedeutend und auffallend altertümlich. Das Formverständnis ist gering, der Farbensinn merkwürdig schwach, in der Modellierung der Köpfe wird noch das längst veraltete häßliche Grün verwendet, ebenso sind die zahlreichen, mit gotischem Ornament geschmückten Initialen sehr unbedeutend. Nach dieser Probe seines Könnens darf man wohl sagen, daß selbst ein langer Aufenthalt und fleißiges Malen des Herrn Peter Crueger in Regensburg der dortigen Miniatur nichts nützen konnte, die selbst schon seit Langem fähig war, weit Besseres zu leisten.

Interessanter ist die Frage nach den Beziehungen zwischen der bayerischen Malerei und der französischen, sowie im Hinblick auf die Tafelmalerei, namentlich auch die über das Verhältnis zur niederländischen Kunst. Die ziemlich zahlreichen Handschriften, die sich auch aus diesen Ländern in den bayerischen Klosterbibliotheken befinden, bieten auch hiefür neue Gesichtspunkte, die um so beachtenswerter, als diese für die gesamte Entwicklung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts so wichtigen Fragen gewöhnlich nur durch sehr allgemeine Hypothesen beantwortet werden.

In St. Emmeram in Regensburg befand sich eine wohl französische Handschrift des 14. Jahrhunderts: „Digestum vetus s. Pandectarum iuris civilis libri XXIV." (lat. 14022). Das Buch besitzt neben einer Reihe von Textillustrationen zahlreiche kleine Initialen, die mit der Feder gezeichnet, mit Deckfarbe ausgefüllt sind, durchweg Drôleries, oft mit der komischsten Verbindung von Menschen- und Tiergestalten, die mitunter auch auf den Text Bezug nehmen und von äußerst reger Phantasie zeugen. Dem deutschen

[1]) Die Kreuzigung fol. 32 v. ist erst Ende des 15. Jahrhunderts von Furtmeyr gemalt und daher unten zu besprechen.

Digitized by Google

Künstler mochte solche Zier um so mehr gefallen, als ja seine Kunst, wenn auch nicht gerade auf demselben Feld, von ähnlichen Phantastereien wimmelt, die ja gleichzeitig in den Skulpturen am Regensburger Dom eine so merkwürdige, monumentale Aussprache erhielten.

Ein kunstgeschichtlich mehrfach interessantes Denkmal ist die 1398 geschriebene „passion" (cod. c. pict. 78, gall. 22), die Isabella von Bayern bestellte, die Gemahlin Karl VI. von Frankreich und die Schwester Ludwig des Gebarteten. Dies Buch enthält eine Erzählung der Passion, beginnend mit der Erweckung des Lazarus, ferner der Zerstörung Jerusalems durch Titus und Vespasian, sowie eine Erklärung der Eucharistie. Die Handschrift kam aus Kloster Polling in die Staatsbibliothek. Eine direkte Einwirkung derselben, wornach man zunächst fragen wird, können wir nicht nachweisen. Kam die Handschrift, was doch wohl der früheste Zeitpunkt ist, bald nach dem Tode Ludwig des Gebarteten (30. Juli 1447) nach Polling, dann war hievon, da sie inzwischen durch deutsche Arbeiten überholt war, natürlich weniger eine direkte Wirkung zu erwarten, als zu Beginn des 15. Jahrhunderts, wo das Werk einem bayerischen Buchmaler schon sehr bedeutend hätte die Augen öffnen können. Leider besitzen wir nun aber keine sicher in Polling gemalten Miniaturen des 15. Jahrhunderts, deren Künstler befähigt gewesen wäre, solche Anregungen aufzunehmen, oder gar selbständig zu verarbeiten. Gleichwohl ist das Werk für die Beziehungen französischer und deutscher Miniaturmalerei von Interesse. Die Randverzierungen dieses Buches zeigen die so charakteristische, zierliche Dekoration der Franzosen. Die zahlreichen Bilder lassen zwar häufig den Einfluß älterer Darstellungen erkennen, so bei dem Abendmahl, dem Einzug Christi in Jerusalem u. s. w., zugleich aber zeigen sie doch mehrfach sehr beachtenswerte Fortschritte zu reicherer, mehr malerischer Darstellung. Im ganzen ist die Entwicklungsstufe dieselbe, wie wir sie sechzehn Jahre später in den in Metten gemalten Miniaturen der Regel des hl. Benedikt finden, nur daß der Mönch von Metten doch eine entschieden feinere und selbständigere Naturbeobachtung zeigt. Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß es auch deutsche Hand-

Digitized by Google

schriften dieser Zeit gibt, die hinter dieser französischen durchaus nicht zurückstehen, wie etwa die Weltchroniken cod. germ. 5 und 4, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden. Das sehr schätzenswerte französische Werk vermochte zur Zeit seiner Entstehung gewiß zahlreichen deutschen Malern neue Gesichtspunkte zu bieten, hat dies aber im Besitze Ludwig des Gebarteten wohl nicht gethan; auch in etwas späterer Zeit vermochte die gute Arbeit noch anregend zu wirken, hat dies aber in Polling höchst wahrscheinlich ebenfalls nicht gethan, und jedenfalls ist die Sachlage nicht so aufzufassen, wie man auf den ersten Blick leicht glauben möchte, daß mit dieser Handschrift ein Werk einer wesentlich höher entwickelten Kunst nach Bayern kam, das unseren Künstlern eine neue Kunstphase vorgeführt hätte.

Neun, zum Teil treffliche Miniaturen besitzt eine französische Handschrift der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: „missae, horae, cursus aliaque officia“ (lat. 4657, c. pict. 135), die sich in Benediktbeuern befand. Die sehr interessanten Drôleries der Randleisten dieses Buches waren entschieden geeignet, deutschen Künstlern für ihre Phantastereien im Randornament, wie wir sie namentlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aber völlig ausgebildet auch schon um 1430 finden werden, Anregung und Vorbilder zu geben.

Ein niederländisches Gebetbuch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus Polling (germ. 83, c. pict. 108) mit Randleisten französischen Stils und schwachen figürlichen Bildern, sowie ein französisches Gebetbuch gleicher Zeit aus Scheyern (lat. 17425, c. pict. 103), dessen Miniaturen übrigens gleichfalls schwach sind, mögen, wenn sie früh nach Bayern kamen, immerhin dem einen oder anderen Künstler einige Anregung geboten haben. Eine unbedeutende französische Arbeit des 15. Jahrhunderts ist ein Gebetbuch, das sich früher in Kloster Seeon befand (lat. 17704, c. pict. 120). Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, also einer Zeit, wo wesentliche Einwirkung der französischen Knnst auf die Entwicklung der bayerischen schon nicht mehr wahrscheinlich, gehört schließlich ein französisches Gebetbuch an, das aus Kloster Formbach in die Staatsbibliothek kam (lat. 23245, c. pict. 137).

Digitized by Google

Auch ein Beispiel jener anmutigen niederländischen Randleisten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt nachweisbar aus einer bayerischen Klosterbibliothek, nämlich aus Tegernsee, es ist die Handschrift lat. 19299[1]), die ein breviarium, calendarium, psalterium und proprium sanctorum enthält. In der üblichen Weise sind hier besonders Blumen, daneben auch Früchte und Tiere in sorgfältigster Ausführung gar reizvoll an den Rand gemalt (Abbildung Nr. 8). Daß ein so anmutiges Kunstwerk, das dem bayerischen Maler manches Neue bot, aber doch auch nicht allzu fremd war, diesen zur Nachfolge locken mußte, ist leicht begreiflich, und in der That beweist auch eine Tegernseer Handschrift das Studium und die freie Verwertung solcher niederländischer Randleisten. In dem Psalter nämlich, den Joerg Goutknecht 1515 als Novize des Klosters Tegernsee dortselbst malte, besitzen zwar die meisten Randverzierungen streng deutschen Charakter, andere aber zeigen die niederländische Art, und es ist immerhin möglich, daß gerade dieses Buch Goutknecht die Anregungen zu denselben bot. Keineswegs aber bringt er Kopien aus demselben, sondern er übersetzt alles in den Stil seiner Zeit und in seine derbere Art, wozu ihn übrigens schon das große Format des Psalters nötigt. Charakteristisch ist ferner, daß die Randzier Goutknechts entweder in deutscher, oder in niederländischer Art ausgeführt wird, daß dagegen der Versuch, beide zu vereinigen, nicht gemacht wird, wie wir dies auch noch 1520 in dem Gebetbuch Otto Heinrichs sehen (lat. 11332a, c. pict. 98), das gleich der Passion der Isabella aus Polling in die Staatsbibliothek kam. Sehr bezeichnend ist ferner, daß die figürlichen Bilder bei Goutknecht keinerlei Einfluß niederländischer Kunst zeigen. Irgend welche größere

8. Randleiste eines niederländ. Gebetbuches der 2. Hälfte des 15. Jahrh. aus Tegernsee.

[1]) Im Katalog irrtümlich als 14. Jahrhundert bezeichnet.

Digitized by Google

historische Bedeutung kann dem Einfluß der niederländischen Malerei auf die oberdeutsche um 1515 ja selbstverständlich überhaupt nicht beigelegt werden, und die Art, wie Goutknecht und mehrere seiner Zeitgenossen das, was ihnen an den niederländischen Handschriften gefiel, nachahmen, beweist sogar, glaube ich, deutlich genug, daß sie dem oberdeutschen Künstler etwas Fremdartiges selbst noch 1515 waren.

Fassen wir das Resultat zusammen, das sich aus dem Studium der ausländischen Handschriften der bayerischen Klosterbibliotheken für die Frage nach der Einwirkung außerdeutscher Malerschulen auf die bayerische ergibt, wozu ich noch bemerken muß, daß ich von diesen Handschriften keineswegs alle genannt, sondern nur die kunsthistorisch irgend belangreichen ausgewählt habe. Die bayerischen Klöster besaßen demnach eine beträchtliche Anzahl sowohl italienischer, als böhmischer, französischer und niederländischer Handschriften mit Miniaturen. Es war also damit die kunstgeschichtlich wichtige Verbindung mit diesen Ländern hergestellt und ihr Einfluß auch auf Künstler, die Bayern nicht verließen, möglich. Daß die Existenz zahlreicher fremder Miniaturen in den Bibliotheken, in denen sich der Miniaturmaler in erster Linie bildete, ihm manche Anregung bot, ist sicher, auch hier wie überall besteht eine gewisse Fühlung in der Entwicklung der kunstübenden Länder. Gleichwohl bildet aber dieser Einfluß durchaus nicht den maßgebenden Faktor in der Entwicklung unserer Malerei, wie man dies z. B. bisher viel zu allgemein in der Tafelmalerei von dem Einfluß der Niederländer auf ganz Deutschland behauptete, sondern er erscheint nur als ein sekundärer Zug in derselben. Dies gründet darin, daß es erstens gewöhnlich nicht die bedeutendsten Werke fremder Kunst waren, die zu uns kamen, besonders in die Klosterbibliotheken, wo sie fast allein einen bedeutenderen Einfluß ausüben konnten. Die Ausbildung bayerischer Miniaturmaler aber in fremden Schulen ist wenig wahrscheinlich, wird auch durch die vorhandenen Denkmale in keiner Weise bestätigt. Zweitens aber hatte sich, was ich bereits oben streifte und gleich des Näheren belegen werde, die deutsche Miniatur, die bisher von der Kunstgeschichte viel zu wenig gewürdigt wurde, im 13. und 14. Jahrhundert, unter Verfolgung selb-

Digitized by Google

ständiger Ziele und mit Ausbildung eines eigenen Charakters, so weit entwickelt, daß eine im wesentlichen selbständige Entwicklung möglich, ja sogar unbedingt das Natürliche war. Den selbständigen Gang bestätigen auch die sehr zahlreichen Denkmale bayerischer Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts; in der Hauptsache, worauf es hier in erster Linie ankommt, lassen sie nirgends ein direktes Anlehnen an italienische, böhmische, französische oder niederländische Miniaturen erkennen. Sehr sorgfältig muß man sich hier hüten, was leider so oft nicht beachtet wird, gewisse verwandte Züge, die in gleicher Entstehungszeit und Entwicklungsstufe gründen, auf direkte Beziehungen zurückzuführen. Die Verbindung im ganzen war gegeben, vollkommen abgeschlossen für sich entwickelt sich kein Stamm, ja auch kein Land in der neueren Kunstgeschichte; die lokale Entwicklung aber ist, was den gesamten mittelalterlichen Lebensverhältnissen entspricht, eine sehr selbständige; die Grundlage bot ihr die deutsche, nicht eine fremde Schule. Mit dem genaueren Einblick in die Lebensverhältnisse der deutschen Kunst des Mittelalters, den vor allem das Studium solcher Lokalschulen fördern kann und soll, wird sich das Bild deutschen Kunstlebens im Mittelalter viel individueller und reicher gestalten als bisher, wo wir nur zu oft die ganze, gerade durch ihre Mannigfaltigkeit so fesselnde deutsche Kunst als eine große, ungegliederte Masse betrachteten und im Zusammenhang damit Entwicklungsfaktoren, die wohl für einzelne Gegenden und Schulen von großer Bedeutung sein mochten, willkürlich als das ganze Gebiet deutscher Kunst umgestaltend darstellten.

Ein Künstler, wie der Maler der Mettener Handschriften von 1414, von dem unsere Betrachtung ausging, fußte also in erster Linie auf der deutschen Kunstentwicklung; welches waren nun aber die Werke und Richtungen derselben, an die er anknüpfen konnte? In erster Linie werden wir hierauf die biblia pauperum genannten Werkes zu untersuchen haben, da uns die zahlreichen deutschen Handschriften derselben aus dem 13. bis 15. Jahrhundert hiefür ein prächtiges Material an die Hand geben. Um zu zeigen, welche Anregungen der Künstler für die biblia pauperum aus älteren Handschriften schöpfen konnte, wie er hier als Mann seiner Zeit, an

Digitized by Google

deren Entwicklungsstufe gebunden, andererseits jedoch als ein in dieser Periode hochstehender Künstler persönliche Vorzüge erkennen läßt, erscheint es zweckmäßig diese biblia pauperum von 1414 mit einer älteren und einer späteren zu vergleichen. Als älteres Beispiel wähle ich eine, wohl gleichfalls in der Donaugegend um 1300 entstandene biblia pauperum (lat. 23425, ZZ. 425, c. pict. 46b), dieselbe befand sich nach einem Vermerk auf dem ersten Blatt im Besitz des Canonicus Wolfhard Ebner in Regensburg, der 1440 starb, und dessen interessanter Grabstein sich jetzt im Museum in der Ulrichskirche zu Regensburg befindet. Der Vergleich der Mettener Handschrift mit dieser um etwa hundert Jahre älteren aus Regensburg lehrt, wie große Fortschritte die Kunst im Verlaufe des 14. Jahrhunderts macht, wie selbständig, in manchem auch persönlich als Neuerer der Maler von Metten sich zeigt. Der Vergleich mit einer etwa vierzig Jahre nach dem Mettener Kodex entstandenen biblia pauperum dagegen, nämlich mit der um Mitte des 15. Jahrhunderts gezeichneten aus St. Erendrud in Salzburg (germ. 155, c. pict. 18) zeigt, daß die fortschreitende Entwicklung etwa vierzig Jahre später selbst einem wesentlich geringeren Künstler manche Vorzüge lebensvoller Darstellung an die Hand gibt.

Die Zeichnungen der Regensburger biblia pauperum sind einfache Federzeichnungen, nur Konturen (Abbildung Nr. 9); wie viel wirkungsvoller erscheinen diesen gegenüber durch ihre leichten Schattengebungen die Mettener Illustrationen von 1414. (Abbildung Nr. 10.) Der Künstler des älteren Werkes darf deshalb, obgleich seine Zeichnungen auch etwas flüchtig sind, nicht unterschätzt werden, er zeigt mitunter freie, lebendige Bewegungen, wie etwa bei dem Jonas, der ins Wasser geworfen wird, oder bei Davids Kampf gegen Goliath, auch ist in dieser Hinsicht seine oft recht überzeugende Gebärdensprache von Interesse. Ein höchst bedeutsamer Fortschritt der Mettener Handschrift, mit dem auch die Anfänge der Modellierung durch leichte Schattengebung zusammenhängen, ist, daß der Zeichner von Metten im Gegensatz zu den Illustrationen des 14. Jahrhunderts, an deren Anfang ja noch dazu die Regensburger Handschrift steht, beginnt, das Bild im Raum zu sehen, der wich-

Digitized by Google

tigste Schritt, um sich von der Bilderschrift, was jene älteren Werke in gewissem Sinn noch sind, zu einer freieren Kunst zu erheben. Schlagender natürlich noch zeigt sich dieser Fortschritt, wenn man die Gemälde in der Regel des hl. Benedikt mit jenen Zeichnungen in Parallele setzt. Aber bleiben wir zunächst bei den Zeichnungen. Bei der Handschrift um 1300 wird, wie gesagt, kein Raum gegeben, der Boden wird höchstens durch einen Strich angedeutet. Auf ein Schildern der Umgebung läßt sich auch der Zeichner von 1414 noch keineswegs ein, Bäume und ähnliches zeichnet er nur, wenn sie die Erzählung direkt fordert, dann allerdings gestaltete er sie viel wirkungsvoller als die ältere Kunst. Aber seine Figuren gehen auf dem Boden und sind, wie auch die Gegenstände, im Raum gesehen; er bringt daher Ansätze zur Perspektive und zu malerisch-plastischer Wirkung. Man vergleiche z. B. bei dem Wunder mit dem blühenden Stab Aarons den Tisch; um 1300 wird er durch zwei Striche angedeutet, die Zeichnung von 1414 dagegen stellt den Tisch deutlich als Körper dar, an dem auch Platte und Untersatz unterschieden sind. Sehr bezeichnend ist die Scene, wie David, von den Kriegern Sauls verfolgt, von seinem Weib Micha gerettet wird, indem diese ihn zum Fenster herabläßt (1. Buch Samuelis 19. 12). Während die Regensburger Handschrift (Abbildung 9) die Krieger Sauls so neben David stellt, daß sie ihn fast berühren, beobachtet der Mettener Zeichner (Abbildung 10) eine angemessene Entfernung, ja er entzieht sogar David den Augen seiner Verfolger dadurch, daß er auf der dem Feinde abgekehrten Seite des Turmes herabgelassen wird, und, um zu zeigen, wie hart die Gefahr David bedrängt, ist der Flüchtling nur mit einem Hemd bekleidet. Die Regensburger Zeichnung gibt also allerdings schon das Thema, aber der Mettener Mönch gestaltet es erst zum lebendigen Bild. Besonders groß aber sind, durch die gesamte künstlerische Entwicklung des 14. Jahrhunderts bedingt, die Fortschritte in der Zeichnung der Figuren und namentlich auch in der Durchbildung der Köpfe.

Die Mettener Regel des hl. Benedikt ist, wie bereits angedeutet, ein besonders interessantes Denkmal für das Streben, das Bild im Raum und möglichst naturwahr zu geben, was nament-

Digitized by Google

lich auch durch die Malerei im Gegensatz zur Zeichnung mächtig gefördert wird. Daß aber dieses Streben nicht auf einzelne Meister beschränkt war, bei denen es etwa durch die Einflüsse fremder Kunst erklärt werden könnte, sondern daß es ein Hauptfaktor der Entwicklung der Malerei jener Zeit, sich daher auch bei weniger begabten Künstlern zeigt, beweist ein Vergleich der Mettener biblia pauperum mit jener aus dem Erendrud-Kloster in Salzburg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (cod. germ. 155, c. pict. 18).

Der Künstler dieser Handschrift steht an Schule, wie an persönlicher Begabung entschieden weit hinter dem trefflichen Meister von Metten zurück. Die rohen Federzeichnungen, durch einen derben, schematisch wiederholten gotischen Rahmen eingefaßt, sind leicht koloriert. Es ist eine flüchtige Arbeit eines Illustrators, der keineswegs die Höhe der Kunst seiner Zeit repräsentiert; aber doch zeigt er gegenüber dem älteren, an sich weit bedeutenderen Meister manche wichtige Fortschritte, Fortschritte, die gewiß nicht sein persönliches Verdienst, ebensowenig durch fremde Einflüsse begründet sind, sondern die bedingt werden durch die Fortschritte der Zeit, die das Resultat der selbständigen Entwicklung deutscher Kunst sind. In der Handschrift des Erendrudklosters ist der Boden schon mit Gras bewachsen. die Luft ist blau, Hügel mit Bäumen und dazwischen Dörfer beleben die Landschaft. Gleich auf dem ersten Bild „Mariä Verkündigung" zeigt das Zimmer

9. Die Flucht Davids. Biblia pauperum aus Regensburg um 1300.

Digitized by Google

eine ganz leidliche Perspektive; durch ein großes Fenster, in dem drei Blumentöpfe stehen, und seitwärts noch durch ein zweites Fenster sehen wir in die freie Natur, und die Blumen, so bescheiden sie sind, freuen uns, wie die ersten Blättchen im Frühjahr. Ansätze zur Landschaft finden sich allenthalben, am besten bei dem Gang Abrahams zur Opferung Isaaks und besonders bei der Flucht nach Egypten. Trotz der überlegenen Feinheit der Landschaften in der Regel des hl. Benedikt sprechen diese Landschaften der Mitte des 15. Jahrhunderts doch entschieden frischer an, weil sie kecker gegeben sind, wie auch die Köpfe und die Bewegungen trotz der roheren Zeichnung weit mehr individuelles Leben gewinnen.

10. Die Flucht Davids. Mettener biblia pauperum von 1414.

Der Vergleich der biblia pauperum lehrt also, daß der Mettener Maler auf dem Boden heimischer Kunst steht, daß er in ihr, durch seine Zeit, sein Können und seine Begabung bedingt, einen wesentlichen Fortschritt macht; ferner daß diese Entwicklung auch in der Folgezeit in gleich selbständiger Weise sich fortsetzt.

Die biblia pauperum bietet solchergestalt für die Entwicklung der deutschen Illustrationskunst überhaupt ein reiches Material, das besonders dadurch interessant, daß trotz großer äußer-

Digitized by Google

licher Ähnlichkeit, welche ja schon die gleichen Darstellungen begründen, die Handschriften bei näherem Studium doch stets eine Fülle von Unterschieden zeigen, die für Zeit und Künstler charakteristisch sind. In der Regel entstanden die Handschriften eben nicht als Kopien, sondern als freie Wiederholungen, in denen sich jeder das Thema auf seine Weise zurecht legt[1]).

Keineswegs jedoch nur die biblia pauperum, sondern noch eine ganze Reihe anderer deutscher Handschriften des 14. Jahrhunderts vermochten den Künstler zu Beginn des 15. wichtige Anregung zu bieten, ihn durch ihren mannigfaltigen Inhalt, durch die frische Erfindung, die sich in ihnen kundgibt, zu einer freieren Kunst zu führen. Auf die deutschen Miniaturen des 14. Jahrhunderts einzugehen, für die ein so reiches, kunstgeschichtlich noch keineswegs richtig gewürdigtes Material vorliegt, muß ich mir hier versagen, aber durch einige charakteristische Beispiele von Miniaturen und Zeichnungen aus dem Ende desselben muß ich in Kürze die Situation andeuten, welche der deutsche Miniaturmaler zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der heimischen Kunst vorfand.

Ein reiches Feld der Thätigkeit eröffneten der Miniatur die Legendarien. Von besonderem Interesse ist hier eine 1362 beendete legenda aurea (germ. 6), deren Herkunft leider unbekannt ist. Die Handschrift ist äußerst reich illustriert. An der Spitze jeder Erzählung findet sich ein Bild, das eine Scene derselben oder den betreffenden Heiligen schildert. Die Bilder sind durchweg sehr sorgfältig ausgeführt, die Umrisse mit der Feder gezeichnet; bei der feinen Malerei wird durch tiefere Schatten und ausgesparte Lichter, so daß das Weiß des Pergaments zutage tritt, eine gute, plastische Wirkung erzielt; der Grund ist durchgehends farbig gemustert. Gegenstände der Umgebung werden nur angegeben, wenn

[1]) In der kgl. Hof- und Staatsbibliothek verweise ich für diese Vergleichung und für weitere Studien noch auf folgende Handschriften: 1) speculum humanae salvationis um 1300 aus Benediktbeuern lat. 4523; 2) speculum humanae salvationis 14. Jahrhundert, lat. 23433, c. pict. 35b; 3) biblia pauperum 1. H. d. 14. J., lat. 23426, c. pict. 72b; 4) biblia pauperum nach Mitte des 14. Jahrh., germ. 20; 5) speculum humanae salvationis aus St. Emmeram, E. d. 15. Jahrh. lat. 14363.

Digitized by Google

sie absolut nötig sind; das Terrain, gewöhnlich grün, wird durch einige Striche angedeutet; einigemale finden sich Ansätze zu Landschaften, z. B. bei Marcellus (fol. 35 v.) und bei Maria egyptiaca (fol. 78 v.), natürlich sind sie so primitiv wie möglich, aber doch für die fortschreitende Entwicklung interessant.

Diese legenda aurea steht also auf einer erheblich befangeneren Stufe wie die Mettener Arbeiten, da sie 52 Jahre älter ist, ist dies auch nur natürlich; für das 14. Jahrhundert liefert sie aber den Beweis von tüchtiger, selbständiger Fortbildung im Zeichnen, wie im Malen und sie charakterisiert eine Vorstufe, auf der sich weiterhin selbständig, auch ohne maßgebende fremde Einflüsse, recht gut eine Kunst wie die des Mettener Mönches entwickeln konnte.

Die zahlreichen Miniaturen dieser legenda aurea bieten, obgleich sie schon durch den kleinen Raum, der ihnen gegönnt, zu äußerst knapper Erzählung gezwungen sind, doch einen prächtigen Einblick in das Leben am Schluß des 14. Jahrhunderts und sind namentlich für die Kostüme, aber auch für Möbel und ähnliches in dieser Zeit[1]) eine ganz hervorragende Quelle; auch für ikonographische Studien sind sie, nebenbei bemerkt, von Interesse. Einzelne Bilder geben übrigens schon ganz lebendige Schilderungen, wie z. B. bei Bischof Lupus (fol. 97), die belagerte Stadt, deren Wächter auf dem Turm bläst, während vor derselben drei Zelte aufgeschlagen sind, bei denen die Soldaten stehen. Bei der Geburt Johannes des Täufers (fol. 105 v.), wo das Bett der Mutter und die Wiege ganz nett dargestellt sind, sitzt der Kleine auf den Beinen seiner Mutter und spielt mit dem Lamm, während daneben die Wärterin steht. Bei dem Martyrium von St. Hipolyt (fol. 140 v.) sind die laufenden Pferde geschickt gezeichnet und St. Mauritius sprengt mit eingelegter Lanze flott auf seinem Pferde einher (fol. 162); während die hl. Dorothea (fol. 168) ein gar anmutiges Mädchen ist und ebenso die hl. Ursula (fol. 186 v.).

Weniger kunstgeschichtliches Interesse besitzt eine legenda aurea wohl der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (lat. 10177, c. pict. 60), die aus der Pfälzer Bibliothek stammt und 160 flüchtige, primitiv kolorierte Federzeichnungen enthält.

[1]) Hiefür vielfach benützt bei: A. Schultz, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jahrh.

Digitized by Google

Für die freiere Entwicklung der Phantasie unserer Künstler waren aber vor allem die Weltchroniken und verwandte Handschriften höchst wichtig. In diesen meist reich illustrierten Werken war dem Zeichner oder Maler Gelegenheit zu ausführlicher Erzählung geboten. Dem Texte folgend führt er hier eine Geschichte in einer Reihe von Bildern aus, und besonders mit der Profangeschichte treten eine Fülle neuer Aufgaben an ihn heran, die sich seine Phantasie selbständig zurecht legen muß. Um die Anregung, die solche Werke älteren Datums dem Künstler des 15. Jahrhunderts geben konnten, zu zeigen, zugleich um auf die selbständige Entwicklung dieser Handschriften besonders in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinzuweisen, greife ich aus dem reichen Bestand derselben in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek vier besonders charakteristische Beispiele heraus.

Für das Ende des 14. Jahrhunderts sehr bezeichnend ist die Weltchronik cod. germ. 5., leider, wie so viele gerade derartige Handschriften unbekannter Herkunft. Dieselbe enthält in dem illustrierten Teil fol. 1—130 Rudolf von Montforts Weltchronik bis zu Josuas Tod, 131—217 die zweite Hälfte von Jan Enenkls gereimter Chronik. Die sehr zahlreichen Bilder sind durchgehends äußerst sorgfältig von einer gutgeschulten Hand ausgeführt (Abbildung Nr. 11). Der Hintergrund ist gewöhnlich tiefblau, der Boden, nicht aber die Umgebung, wird nach der Natur gegeben, höchstens wird die Landschaft durch ein paar Bäume angedeutet. Wie ausführlich der Maler dadurch erzählt, daß er die verschiedenen Situationen einer Geschichte in getrennten Bildern vorführt, zeigen beispielsweise die neun Illustrationen zum Sündenfall und dessen Folgen. 1. Der Herr verbietet Adam und Eva von dem Baum zu essen. 2. Die Schlange spricht zu den ersten Menschen. 3. Adam und Eva essen die Aepfel. 4. Beide sitzen klagend unter den Bäumen. 5. Adam kniet bittend vor dem Herrn. 6. Der Herr verflucht die Schlange. 7. Vertreibung aus dem Paradies. Originell und wirklich empfunden ist: 8. Adam und Eva, notdürftig in Felle gewickelt, sitzen betend auf dem Acker. 9. Die Feldarbeit. Die Geschichte der Arche des Noah wird sogar in vierzehn Bildern erzählt, von denen durch die lebensvolle Darstellung besonders anziehend

Digitized by Google

ist, wie Noah nach der Landung die Arche öffnet. Da fliegen die Vögel heraus; Hirsch, Einhorn, Kameel, Pferd, Löwe und Schwein laufen rasch aus dem Kasten und das Kaninchen schlüpft in ein Loch der blumigen Wiese.

Mehrere Bilder schildern trefflich das Leben am Ausgang des 14. Jahrhunderts, sie sind namentlich deshalb von Interesse, weil ein Künstler, der die Vergangenheit so schildert, hiedurch beständig zur Beobachtung des ihn umgebenden Lebens geführt werden mußte. Vor allem gilt das von den zahlreichen Schlachtenbildern, mit ihren auch im einzelnen oft recht lebendigen Motiven, besonders erfreulich schon dadurch, daß die Bilder nicht wiederholt, sondern stets neu erfunden werden; sie geben Bilder aus der Zeit des Künstlers, gleichviel ob Abraham gegen Kedor Laomor ficht, ob eine Schlacht des Josua oder ein Kampf der Helden vor Troja dargestellt wird. Besonders lebendig ist die Belagerung von Troja und des Achilles Kampf gegen Hektor, der diesen mit der Lanze durchbohrt und von dem unter ihm zusammenbrechenden Pferde stößt, während die Frauen von den Zinnen der Stadt dem Kampfe zusehen. Aber auch vom friedlichen Leben seiner Zeit erzählt der Künstler. Beim Turmbau zu Babel sehen wir die Maurer und Steinmetzen an der Arbeit, interessant ist die wandernde Truppe beim Durchzug der Israeliten durchs rothe Meer und recht lebensvolle Bilder sind auch der Wachtelfang und die Mannalese.

Zuweilen fielen ja dem Künstler Aufgaben zu, die selbst in so einfacher Darstellung schwer zu lösen sind, wie etwa Simson, der den Palast zusammenreißt, oder auch die Einnahme Trojas durch das hölzerne Pferd. In der Regel weiß er sich aber doch auch mit ihnen ganz leidlich abzufinden und überall stoßen wir auf Züge, die, mögen sie mitunter auch etwas komisch wirken, doch stets erfreuen, weil sie dem Leben abgelauscht sind. So verhüllt sich eine der drei Göttinnen, die vor Paris stehen, züchtig das Gesicht und bei der Entführung der Helena tritt diese eben in das Schiff und wird von Paris mit einem Kuß empfangen.

Reicher als alle andern Bilder ist die Geburt Christi ausgeführt. In blumiger Wiese liegt hier, von einem Strohdach überschattet, auf einer Matte Maria, neben ihr in einem Korb das

Digitized by Google

Kind, bei dem Ochs und Esel stehen; zu Füßen der Maria sehen wir Joseph. Die Luft ist blau, nach dem Hintergrund, in dem auf zackigen Felsen zwei Burgen stehen, führt ein Weg, neben demselben fließt ein Bach, über den eine kleine Brücke geschlagen ist. Neben der Straße weiden drei Hirten ihre Heerde, die aus zwei Schweinen, einer Ziege, einem Schaf und einem raufluſtigen Widder besteht. Hier wo der Künstler seine beste Kraft einsetzt, wo er sich freier als in den vorausgehenden kleinen Bildern ergehen konnte, sehen wir, wenn alles auch noch streng stilisiert, hart und unbeholfen gegeben ist, doch, welch frischer Blick in die Natur ihm bereits eigen und wie in solchen Werken die Vorläufer der Mettener Landschaften von 1414 stecken.

Dieser Handschrift vielfach nahe verwandt, in wichtigen Punkten aber auch wesentlich von ihr verschieden, sind die Bilder der Weltchronik Rudolf von Montforts (bis zu Esaus Heirat) cod. germ. 4., die aus Benediktbeuern stammt und wohl um 1400 entstand. In der Hauptsache ist allerdings die Illustrationsart dieser Chronik die gleiche, auch finden sich eine Reihe von Ähnlichkeiten, die beweisen, daß der Maler aus einer Chronik wie der vorgenannten sehr wesentliche Anregungen für seine Bilder geschöpft hat; eine direkte Abhängigkeit besteht aber gleichwohl nicht (Abbildung Nr. 12). Die Bilder dieser Handschrift tragen entschieden originalen Charakter und zeigen erhebliche Fortschritte; leider sind sie vielfach beschädigt und die Malerei wurde, wie so häufig, nicht vollendet und deshalb später verständnislos und roh ausgeführt. Der Hauptfortschritt dieser etwa vierzig Jahre jüngeren Handschrift, mit der wir uns also schon der Zeit der Mettener Miniaturen nähern, liegt darin, daß ihre Bilder freier, lebendiger, vor allem auch reicher schildern, wogegen man die ab und zu etwas lässigere Ausführung gern in den Kauf nimmt. Da dieser Fortschritt aber so wichtig für die Entwicklung der Malerei dieser Zeit, so mögen einige Beispiele das Gesagte in Kürze bestätigen.

Bei der Erschaffung Adams sind in der älteren Handschrift vier, in dieser aber zehn Tiere zugegen, darunter ein recht gelungener Affe. Ganz originell ist die Vertreibung aus dem Paradies

Digitized by Google

11. Rebekka am Brunnen. Weltchronik vom Ende des 14. Jahrhunderts.

12. Rebekka am Brunnen. Weltchronik um 1400 aus Benediktbeuern.

Digitized by Google

dargestellt, das durch Bäume, Hügel und die vier Paradiesflüsse angedeutet wird. Auch einzelne Züge, die bei eingehendem Vergleich der Handschriften sofort auffallen, sind für den langsamen, aber stetigen Fortschritt recht bezeichnend. Als Noah die Arche zimmert, fährt er in der älteren Handschrift einfach mit dem Beil in der Luft herum, während er hier ganz regelrecht einen Holzzapfen einschlägt. Um die Arche in den Fluten darzustellen, genügt es dem jüngeren Künstler nicht mehr, gleich dem älteren einfach diese selbst zu zeichnen, sondern er führt die Situation weiter aus, wir sehen hinten vier Burgen auf Hügeln aus dem Wasser ragen und im Vordergrund sechs sterbende Menschen. Bei dem Oeffnen der Arche aber springen hier Hirsch und Pferd so rasch heraus, daß sich Vater Noah festhalten muß, um nicht umgerannt zu werden. Das brennende Sodom und Gomora deutet cod. germ. 5 nur durch einen Turm an, hier dagegen stehen drei Burgen in Brand, und acht Leichen malen das Schreckliche des Ereignisses weiter aus.

Den Unterschied der beiden Handschriften und damit den Fortschritt der jüngeren zeigt auch sehr deutlich das hier wiedergegebene Bild (Abbildung Nr. 11 u. 12) der Rebekka am Brunnen. Die spätere Handschrift schildert reicher durch den Baum, den Krug zu Füßen der Rebekka, das Gepäck auf dem Kameel, lebendiger aber durch die Bewegung des Dieners, der den Becher zum Mund führt und durch die Haltung der Rebekka.

Kurzum, überall sehen wir den späteren Künstler sich mehr und mehr von der alten, knapp andeutenden Darstellung entfernen, die noch so vielfach an Bilderschrift gemahnt, und er ist bestrebt, durch breitere Erzählung, durch Betrachtung der Natur auch im einzelnen ein lebendiges Bild zu schaffen. Es ist zwar nur ein kleiner Schritt, der gegenüber dem älteren Werke hier vorwärts gemacht wird, aber gerade das ist ja so interessant, daß wir infolge der zahlreichen Denkmale in der Miniatur klarer als in einem anderen Zweig der deutschen Malerei jener Zeit, so deutlich wie in der gleichzeitigen Plastik, diese Entwicklung schrittweise bis ins einzelnste verfolgen können.

Das frische Regen der Phantasie, die wachsende Freude an

Digitized by Google

der Natur und ihrer Darstellung zeigt sich denn auch in den Initialen und zierlichen Randleisten dieser Handschrift um 1400, in denen mehrfach fabelhafte Tiere wie Drache und Einhorn und Drôleries vorkommen, aber auch ein springender Hase, sowie Fische und ein Kranich, Vögel und ein Affe, der Klarinette bläst.

Das Fortleben einer solchen Handschrift des 14. Jahrhunderts durch schwächere Nachbildungen während des 15. zeigt Enenkels gereimte Weltchronik um 1420 (cod. germ. 250). Die Anordnung der Bilder, derbe mit Farbe ausgefüllte Federzeichnungen, ist hier die gleiche, wie bei den früheren Handschriften, auch läßt sich allenthalben sehr deutlich das Vorbild der älteren Illustrationen erkennen. Dieser Maler, offenbar ein rechter Dilettant, schließt sich infolge dessen viel enger an seine Vorbilder an, als bessere Künstler, gleichwohl kopiert auch er dieselben nicht einfach, sondern gestaltet mehrfach um. Er kleidet seine Helden in das Kostüm seiner Zeit, nicht in das, welches er auf dem Vorbild sah, wie dies nur bei derben Wiederholungen, z. B. der biblia pauperum, zuweilen vorkommt. Die Handschrift deutet dadurch an, wie weite Kreise durch die Illustration dieser Chroniken zu einer zwar mitunter recht schwachen, in gewissem Sinne aber doch immer noch selbstständigen künstlerischen Arbeit geführt wurden. Die Illustrationen dieser Handschrift zeigen aber doch auch einige, wenngleich recht bescheidene Fortschritte, die beweisen, wie die Entwicklung des Ganzen auch den Schwachen fördert. Beispielsweise wird bei dem Bau der Arche ein selbständiges Bild eingeschoben, auf dem Noah einen Balken behackt, daß die Spähne davon fliegen, während bearbeitete Stämme, Winkelmaß und anderes Geräte am Boden liegen, so daß hier eine so ausführliche Schilderung vorliegt, wie sie die älteren, an sich viel tüchtigeren Werke noch nicht kennen.

Die hohe Bedeutung derartiger Handschriften, besonders in der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts, für die Ausbildung der Phantasie und für eine frische Entwicklung des Natursinns mögen zwei profane Handschriften näher belegen, von denen die erste in Augsburg als Abschrift von Dr. Hartliebs Geschichte Alexanders des Großen entstand, die jener für den Münchner Hof,

Digitized by Google

nämlich für Albrecht III. und dessen Gemahlin wohl 1444, verfaßt hatte[1]).

1455 nämlich schrieben sich Dr. Hartliebs Geschichte Alexander des Großen Hektor und Georg Muelich in Augsburg ab (cod. germ. 581). Am Schluß des Buches findet sich die darauf bezügliche Notiz: „Et sic est finis libri scriptum per hectorem et Jeorium Mülich et est istorum ambo in augusta. 1455. 16. Dezember." Ferner sehen wir daselbst das Wappen mit einem Anker, neben dem steht: „Diz buch ist Hector Mulichs zu Augsburg."

Schreiber und Miniaturmaler, die Laien waren, werden uns noch mehrfach beschäftigen. Daß die Laien aber gerade bei den profanen Handschriften, wie der vorliegenden, besonders in den Vordergrund treten, ist selbstverständlich; wie solche Werke ja auch besonders die Bibliotheken der Fürsten und anderer großer Herrn zierten, auch das Original dieser Handschrift wurde ja von Dr. Hartlieb für den Herzog von Bayern und dessen Gemahlin verfaßt.

Die Handschrift der Brüder Muelich illustriren einfache, zwar flüchtige, aber doch ganz geschickte Federzeichnungen. Sie schildern die einzelnen Situationen recht lebendig, und, für die Mitte des 15. Jahrhunderts charakteristisch, wird die Umgebung zwar nur in großen Zügen, aber doch recht anschaulich und, was besonders beachtenswert, meist in richtigem Verhältnis zu den Figuren dargestellt. Das Zimmer wird (z. B. fol. 4 v.) nicht mehr bloß durch ein Dach, ein Fenster, oder einen Teppich angedeutet, sondern es wird ein Zimmer gezeichnet, in dem sich die Leute auch wirklich bewegen können und dessen schlichte Einrichtung, wie sie eben jener Zeit meist eigen war, an Bänken, Stühlen, Bettladen u. s. w. anschaulich vorgeführt wird. Städtebilder (z. B. fol. 32 v.) werden ganz gut gegeben und bei der Ankunft Alexanders in Egypten zeichnet der Künstler ein hübsches gotisches Rathaus. Die Schlachten versetzen uns lebendig in die Situation, so Alexanders Kampf gegen Darius (fol. 49) oder der Zweikampf zwischen „Alexander und Porus" (fol. 69 v.). Alexander hat seinen Gegner zu

[1]) Ueber Dr. Hartlieb und dieses Werk siehe: Allgemeine deutsche Biographie X, 670–672.

Digitized by Google

Boden geworfen und versetzt ihm eben den letzten Streich; der Kampfplatz wird durch einen Bretterzaun abgesperrt, hinter dem die Zuschauer stehen, in bunt wechselnde Tracht gekleidet. Jedoch auch Szenen wie Alexanders Hochzeit mit der Tochter des Darius werden nett erzählt; er sitzt mit ihr auf dem Thron, während das Volk und zwei Bläser vor ihnen stehen. Aus zahlreichen Bildern spricht aber auch die für die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts so charakteristische Phantastik; oft muß man sich darüber wundern, wie geschickt der Künstler diese Ausgeburten einer kindlichen Phantasie sich zurecht legt. So die Geschichte von den nackten Menschen in Indien, die ebenso im Wasser, wie auf dem Lande leben; oder die Begegnung mit dem schwarzen Bischof. Recht lebendig ist auch Alexander, der mit dem redenden Baum spricht; hier ist auch die orientalische Tracht seines Begleiters merkwürdig. Unter diesen Gesichtspunkten interessant sind namentlich die Bilder, wie Alexander auf dem von einem Greif getragenen Stuhl durch die Luft fährt, und wie er in das Meer untertauchend daselbst alle möglichen Ungetüme sieht.

Derartige Illustrationen mußten entschieden die Phantasie des Künstlers ausbilden, der hier genötigt war, alle möglichen und unmöglichen Vorwürfe neu zu gestalten. So erweitern sie den Horizont des Künstlers, zugleich aber weisen ihn die meisten Bilder, indem er bestrebt ist, sie recht anschaulich zu gestalten, stets von neuem auf die Natur, die er denn auch weit besser beobachtet und überzeugender darstellt, als seine Vorgänger, wofür besonders die Landschaft bezeichnend ist, für deren Entwicklung hier hoffentlich doch niemand den niederländischen Einfluß verantwortlich machen wird. Hiefür noch interessanter ist das zweite der erwähnten Werke, das aus der kurbayerischen Bibliothek stammt.

Diese Handschrift (lat. 61) enthält: 1. Quidonis de columna historia troiana. 2. Vom Herkomen der Stat Augspurg. 3. Aurea bulla Caroli IV. Da die letzteren Handschriften mit der ersten nur zufällig zusammengebunden sind, kann die zweite nicht als Beweis für die Herkunft der ersten aus Augsburg angeführt werden. Hier kommt nur die historia troiana in Betracht, da nur sie, die um Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden

Digitized by Google

ist, Illustrationen besitzt und zwar von zwei Künstlern, die in ihrem Charakter wesentlich verschieden sind. Die Zeichnungen des ersten gehen bis Blatt 102, die des zweiten von da bis zum Schluß. Beiden Illustratoren gemeinsam ist eine lebendige, freie Erzählung, ein frischer Schwung, ein flotter, ganz selbständiger Realismus, dessen die kirchliche Kunst in der Miniatur jener Zeit nur selten, in der Tafelmalerei bei uns in dieser Art gar nicht fähig war. Der erste Künstler ist derber, aber auch energischer, er packt dadurch noch mehr. Gerade bei ihm sieht man, wie diese ungebundene Illustrationsart leichter eine lebendige Wirkung erzielt, wie durch solche Vorwürfe die künstlerische Phantasie und Gestaltungskraft sich vielleicht etwas exzentrisch, aber rasch entwickelt.

Das Buch gibt ein prächtiges Bild der Zeit; für das Leben der Mitte des 15. Jahrhunderts, für Kostüme, Gerätschaften u. s. w. kann man sich kaum eine anschaulichere Schilderung denken. Auch die Landschaften sind höchst merkwürdig, besonders durch den freien, auf das Ganze gerichteten Blick, durch die kecke, wirkungsvolle Darstellung, die bei den mächtigen Felsen, ja selbst bei dem Seesturm, der die griechische Flotte vernichtet (fol. 177 v.), eigenartig packend wirkt, während sonst solche Darstellungen deutscher Künstler dieser Zeit doch leicht recht komisch aussehen. Mögen die Illustratoren auch zuweilen etwas derb und ungehobelt sein, durchweg machen sie doch den erfreulichen Eindruck einer frischen, jugendlichen, originellen künstlerischen Kraft. (Abbildung Nr. 13.)

Als Jason und Herkules von Peleus Abschied nehmen, bei der am Ufer gelegenen Stadt, besteigen sie einen Kahn, der zu dem großen Schiff auf die offene See fährt, in dem sie mit Musik empfangen werden. Bei dem Mahle, das König Oetes den beiden gibt, sitzen sie an reichgedeckter Tafel und Diener laufen, vom Hofmeister zurecht gewiesen, ab und zu, um die Speisen aus der Küche zu holen und sie den Gästen zu reichen. Eine Fülle lebendigster Motive sehen wir, als Jason und seine Genossen ihr Lager vor Troja aufschlagen, besonders aber auch bei den folgenden Kämpfen vor der Stadt oder später bei der Erstürmung von Tenedone, sowie bei dem Brand Trojas, aus dem die jammernde Königin entführt wird, während die Schätze, nämlich eine Truhe, einige

Digitized by Google

Ballen und ein Stuhl verladen werden. Besonders charakteristisch sind auch hier wieder einzelne lebensvolle Züge. Bei dem Ritt der Griechen gegen Troja springt ein Hund fröhlich vor den Pferden her, und bei dem Abschied Hektors von Andromache führt ein Knappe das wohl gesattelte Pferd vor. Aber auch unter diesen Bildern fehlt daneben keineswegs das Phantastische, das

13. Quidonis de columna historia troiana. Mitte des 15. Jahrhunderts.

z. B. sehr originell bei der Versuchung des Odysseus durch die Sirenen hervortritt.

Blicken wir zurück auf die Weltchronik vom Ende des 14. Jahrhunderts, mit der wir die Betrachtung dieser Miniaturengruppe begonnen haben; wie bedeutsam, wie viel freier vor allem hat sich in den etwa sechzig Jahren, die zwischen ihr und diesem trojanischen

Digitized by Google

Krieg liegen, die Buchillustration profaner Handschriften entwickelt und zwar ohne irgend nennenswerte fremde Einflüsse, vollkommen selbständig innerhalb der deutschen Schule.

Die deutsche Miniaturmalerei am Ende des 14. Jahrhunderts, sowie deren weitere, durch die verschiedenartigen Gruppen von Handschriften, sehr reiche Entwicklung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, erklärt also vollkommen das Auftreten eines Künstlers, wie wir ihn in den Mettener Handschriften von 1414 kennen lernten; die nächste Entwicklungsstufe, die gleichfalls durch das eben Gesagte motiviert wird, charakterisiert am besten eine Bibel aus Salzburg von 1430.

Daß hier wie überall in der Kunstgeschichte in erster Linie die bedeutenden Künstler die Entwicklung bestimmen und charakterisieren, ist selbstverständlich; daneben ist aber auch die Kenntnis mancher oft weniger hervorragender Werke nötig, wie schon das Vorausgehende bestätigte, um Einblick in das gesamte künstlerische Treiben der Zeit zu gewinnen, wodurch wir dann auch für diese maßgebenden Künstler erst den Zusammenhang finden, ihr Wirken erst richtig im Verhältnis zum Ganzen beurteilen können. So mag es denn auch hier gestattet sein, noch ein paar unbedeutende Kunstwerke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (bayerischen Ursprungs) kurz zu erwähnen, ehe wir versuchen, den wichtigen Fortschritt darzulegen, den jenes Prachtwerk von 1430 erkennen läßt.

In einem Missale (lat. 11046) aus Passau mit der Schlußnotiz „geschrieben 1404 durch Ulrich Reichenswinder in Püchel", findet sich eine kolorierte Federzeichnung der Kreuzigung Christi. Der Ausdruck des Schmerzes ist hier nicht schlecht gegeben, der Körper Christi flüchtig gezeichnet, aber doch leidlich verstanden, das Ganze jedoch eine ziemlich schwache Arbeit. Interessante Abbildungen aus einem 1445 in Passau geschriebenen Kalendarium, das sich jetzt in Kassel befindet, teilt Schultz in seinem Deutschen Leben des 14. und 15. Jahrhunderts Band I S. 169 mit.

Zwei Handschriften des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts aus Kloster Tegernsee mögen hier kurz genannt werden, weil dieses, im 15. Jahrhundert so bedeutende Kloster auch in der Ge-

Digitized by Google

schichte der bayerischen Miniaturmalerei, besonders der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, eine wichtige Rolle spielt, weshalb auch Nebensächliches von dort für die Kunstgeschichte beachtenswert erscheint. Die erste, eine „Glossa ordinaria super psalterium" (lat. 18086) des 14. Jahrhunderts enthält nur sehr bescheidene kalligraphische Initialen, sowie auf dem zweiten Blatt unten zwei hübsch gezeichnete Drachen. Die zweite aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: „Introitus, Graduale, offertorium sub officio divino in choro decantanda" (lat. 19267), zeigt einige blau und rot ausgeführte, kalligraphische Initialen, unter denen besonders das R fol. 91 wegen vier in den Buchstaben gezeichneter gelungener Drôleries von Interesse ist; im Wesentlichen hält der Charakter dieser Initialen noch am Stil des 14. Jahrhunderts fest.

Für das Kunstleben im Kloster Tegernsee sind eine Reihe von Handschriften aus dessen Bibliothek interessant, in denen alte Holzschnitte, Teigdrucke, Schrotblätter und Kupferstiche entweder auf die Deckel geklebt oder in die Bücher eingebunden sind. Näher auf diese Kunstwerke einzugehen ist hier nicht der Platz, aber es sollen wenigstens eine Reihe derselben namhaft gemacht werden, da es doch immerhin von Interesse ist, zu sehen, was für Kunstwerke der verschiedensten Art ein Kloster wie Tegernsee besaß.

Die Meditationes der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, lat. 19007, enthalten auf dem Deckel zwei rohe Holzschnitte: Petrus und Bartholomäus, in dem Buch aber eine ganz nette, um 1440 gefertigte Zeichnung: Ein Mann hält ein Kind auf dem Schoß, das ein Heiligenschein umgibt; dem Kind, das in der Rechten ein Buch hält, zieht eine daneben sitzende Frau einen Schuh an. In die Meditationes, lat. 19802, aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, sind neun einfache Kontur-Holzschnitte eingebunden, eine Kreuzigung, sowie acht einzelne Heilige, ferner ein Kupferstich St. Dorothea [1]). Ein Breviarium des 15. Jahrhunderts, lat. 20081, hat auf den Deckeln zwei rohe Holzschnitte der Dornen-

[1]) Lehrs, Repertorium für Kunstw. XIV., der denselben dem Meister des hl. Erasmus zuschreibt; daselbst sind von Stichen in Tegernseer Handschriften weiter noch erwähnt in lat. 19870 eine gegenseitige Kopie aus Schongauers Gang zum Markt und in lat. 19034 eine hl. Katharina.

Digitized by Google

krönung Christi und der hl. Apollonia. In einem Diurnale des 15. Jahrhunderts (lat. 19310) finden sich ein Holzschnitt der Kreuzigung und ein Teigdruck Maria mit dem Kind; ferner verweise ich auf die Holzschnitte der codices latini 19952, 19953; aus lat. 20007 wurde ein Schrotblatt an das kgl. Kupferstichkabinet abgegeben.

Die erwähnte Bibel aus Salzburg[1]) von 1430 steht in der Hauptsache zwar allerdings auch noch auf der Stufe der Mettener Miniaturen, vielfach aber und zwar ganz besonders durch ihre bedeutenden Randverzierungen (Abbildungen Nr. 14 und 15) weist sie auch schon deutlich auf die Veränderungen unserer Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin.

Diese Bibel (lat. 15701, c. pict. 7a), in Leder mit sehr schönen gotischen Beschlägen gebunden, enthält 112 Verzierungen und Initialen, sowie ein Dedikationsbild, ferner einen Stammbaum der Erlösung und eine Zwischenleiste mit Darstellungen der Schöpfungsgeschichte.

Ueber den Schreiber und die Entstehungszeit der Bibel geben folgende Notizen Auskunft: Erstens Blatt 438: „Finita est haec biblia in vigilia sancti Johannis Baptiste. Per iohanem Freybeckh de Koenigsbruegk. Sub anno domini 1428. Sweygh"; zweitens auf Blatt 490: „Expliciunt interpretationes bibliothece sub anno 1428 merck »o wie hart es ankchumbt freundt meyn«"; drittens aber ist das Widmungsgedicht des Geistlichen Peter Grillinger an St. Rupert ein Akrostichon, das die Jahreszahl 1430 ergibt[2]). Die Schrift war also 1428 vollendet, das ganze Werk aber scheint demnach erst 1430 beendet worden zu sein, es wurde also in der Zwischenzeit wohl die malerische Ausstattung des Buches besorgt.

Das Dedikationsbild zeigt die Widmung des Buches an St. Rupert. Dieser sitzt unter einem Thronhimmel, einer phantastisch

[1]) Ueber die Salzburger Miniaturenschule, von der ich hier aus verschiedenen Gründen nur die auf der Münchener Bibliothek befindlichen Handschriften in Betracht ziehe, siehe auch J. Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oestreich. Wien 1887.

[2]) Woltmann, Geschichte der Malerei. II. Bd., Seite 92.

Digitized by Google

gotischen Architektur, die, wie auch jene beim Propheten Haggai (fol. 325 v.), im Detail gut verstanden und sehr fein gezeichnet ist. Hinter St. Rupert halten drei Engel das Purpurtuch, vor ihm kniet der Geistliche, ein gar feines Porträt. In den Goldgrund des Bildes sind, wie gewöhnlich bei feinen Miniaturen der Zeit, durch sorgfältige Punktierung Ornamente gezeichnet. Blau in Blau ausgeführtes gotisches Ornament umrahmt das Bild und um dasselbe zieht sich dann eine einfache farbige, sehr graziöse Randleiste, auf der zwei Affen klettern, ein Bussard und ein Falk sitzen und zwei Reiher spazieren gehen.

Auf der Rückseite des neunten Blattes ist die Wurzel Jesse dargestellt. Zwischen den Aesten des Baumes sind Medaillons mit folgenden Bildern angebracht: Erschaffung der Eva, Sündenfall, Moses vor dem brennenden Busch, der blühende Stab Aarons, das Opfer Isaaks, die eherne Schlange und die Himmelfahrt des Elias; also Veranlassung und Vorbilder der Erlösung; in der Mitte dagegen ist diese selbst dargestellt durch die Geburt, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi und durch das Pfingstfest. Unten aber sitzt rechts in einer Kapelle Maria mit dem Kind, während links der betende Geistliche, das gleiche Porträt wie auf dem Dedikationsbild, kniet.

Das Tierleben im Randornament entfaltet sich, offenbar mit Rücksicht auf den Text der Schöpfungsgeschichte, besonders reich auf der Rückseite des zwölften Blattes (Abbildung des unteren Randes Nr. 14). Ausländische Vögel, wie ein Pfau und zwei recht hübsche Papageien kommen neben Finken, Rotkehlchen und anderen heimischen Vögeln vor; das Eichkätzchen klettert da herum, Hirsch und Hindin, Bär, Katz und Maus, Hund und Fuchs, auch ein sehr nettes Schwein treiben da ihr Spiel, Affen klettern auf und ab und dozieren auch; alles mit gar frischer Naturbeobachtung, nur den beiden Löwen sieht man sofort an, daß nicht die Natur, sondern eher die Heraldik das Vorbild für sie bot. Zwischen den beiden Textkolumnen ist auf diesem Blatt ein Streifen eingefügt, der in sieben Medaillons die Geschichte der Schöpfung und die Kreuzigung darstellt[1]).

[1]) Interessant ist es, hiemit die gleichen Darstellungen der obengenannten Bibel von Pilsen von 1446 fol. 7 v. zu vergleichen.

Digitized by Google

14. Randornament der Salzburger Bibel von 1430.

Digitized by Google

Damit ist die dreifache Art des Schmuckes dieser und zahlreicher Handschriften der folgenden Zeit gegeben: nämlich die eigentliche Miniatur, die ornamentale Randzier und die figürlichen Darstellungen innerhalb der letzteren. Für die Entwicklung unserer Miniaturmalerei hat jede ihre besondere Bedeutung, anderseits aber arbeiten sie sich natürlich beständig in die Hand, zeigen denselben Grundzug der Entwicklung, das Streben nach freier, naturwahrer Behandlung der Form.

Für die Entwicklungsstufe aller drei um 1430 ist diese Bibel ein höchst wichtiges Denkmal; jedoch muß man dabei festhalten, daß sie das Werk eines sehr feinen, trefflich geschulten und den meisten Zeitgenossen überlegenen Künstlers war, der noch dazu sämtliche Malereien des umfassenden Werkes mit gleicher Liebe und Sorgfalt durchführte; bei ihm finden sich daher schon manche Züge, die eigentliches Gemeingut unserer Miniaturmalerei zum teil erst später wurden, eine Thatsache, die für die Datierung derartiger Werke sehr zu beachten ist.

Die Bilder vorliegender Bibel sind äußerst fein ausgeführt, und repräsentieren vollkommen die Höhe künstlerischen Vermögens ihrer Zeit. Gleichwohl lassen sie gegenüber den Werken aus dem Beginn des Jahrhunderts einen wesentlichen Fortschritt in freier Erzählung oder in dem Ausführen der Umgebung, gleichviel ob Landschaft oder Architektur, nicht erkennen. So sehen wir beispielsweise bei dem Turmbau (fol. 158), wie schon in den Chroniken des 14. Jahrhunderts, nur unten den König und zwei Männer stehen, während ein Rad, das von einem Mann getreten wird, zwei Maurer aufzieht, deren einer einen Stein bereit hält und Kübel und Kelle bei sich führt. Auch das Größeverhältnis zwischen den Figuren und dem Bau wird hier wieder ganz außer acht gelassen; wie auch die Landschaft sehr primitiv gewöhnlich nur durch eine Wiese mit ein paar Blumen gegeben wird. Diese Miniaturen geben also wieder nur ein Andeuten der Situation, aber keine lebensvolle Schilderung, wie sie gleichzeitig ja schon früher jene oben besprochenen, freier illustrierenden Zeichnungen boten, die hier so wesentlich fördernd und ergänzend eintreten.

Der Grund, warum hier diese sonst so trefflichen Miniaturen er-

Digitized by Google

heblich hinter anderen gleichzeitigen Werken zurückstehen, liegt nahe. Die Bilder sind auf den kleinen Raum in den Initialen beschränkt, der keinen Platz für ausführliche Erzählung gewährt, seine frische Beobachtung und seine Freude an der Natur, sein Geschick, diese auszusprechen, konnte der Künstler hier nicht entfalten, daß er sie aber gleichwohl besaß, werden schlagend die Randverzierungen beweisen, zeigen in diesen kleinen Bildern auch manche Züge, die aber entsprechend der subtilen Ausführung meist mehr die Zunahme an Sorgfalt und Feinheit der Naturbeobachtung erkennen lassen, als eine neue Auffassung des Ganzen.

Diese feine Beobachtung zeigt sich schon in dem Porträt des Geistlichen auf dem Dedikationsbild, ja wiederholt in den Köpfen wie bei David, der sein Glockenspiel erklingen läßt, und bei dem Chor der singenden Mönche und Nonnen (fol. 206), besonders aber bei dem hl. Hieronymus (fol. 10), bei dem der Kopf des aufmerksam schreibenden, hochbejahrten Prälaten trefflich studiert ist. Diese Figur ist auch für den Faltenwurf unseres Künstlers bezeichnend; wie dies anknüpfend an den Stil des 14. Jahrhunderts in der ersten Hälfte des 15. die Regel ist, so gibt auch er die Falten einfach, in großem Zug, nur in den Hauptmotiven, die aber gut verstanden sind.

Wie lebendig der Maler Einzelnes erfaßt, zeigt der Moses (fol. 58), der, in merkwürdig freier Bewegung, mit der Linken die Gesetztafeln hoch emporhebt, während die Rechte den Deckel der Bundeslade hält, woraus er jene genommen, vor ihm aber stehen und knieen acht Leute, die mit mannigfachem Ausdruck des Erstaunens zu den Tafeln aufblicken. Bei der Bekehrung des Paulus (fol. 411 v.) wird die kleine Schaar durch die göttliche Erscheinung in der That verwirrt, das Pferd des Paulus bricht zusammen, er stürzt rücklings herab und ein Diener sucht ihn zu halten. Welch nettes Genrebild bietet z. B. zu Beginn des Buches Ruth die arme wandernde Familie und wie sprechend wirkt auch beim Buch Esther (fol. 179) die Verstoßung der Königin Vasthi durch Ahasverus. Der grimme König sitzt auf seinem Thron, neben ihm zwei Palatine, während vor ihm die bittende Königin mit zwei Frauen steht.

Digitized by Google

Originell ist der Gedanke, daß an der Spitze der Sprüche Salomonis (fol. 213 v.) der König mit der Ruthe in der Linken auf seinem Thron als Lehrer sitzt, und einem Knaben Unterricht erteilt.

Für die Zeichnung und Modellierung des Nackten interessant sind die hübschen Figürchen der ersten Menschen beim Sündenfall, besonders aber Jonas, der von dem Fische ausgespuckt wird (fol. 319). Das rechte Bein des Propheten steckt noch im Rachen des Fisches, während er sich mit dem linken herausstemmt und sich mit den Händen auf die Erde zu stützen und an der Initiale festzuhalten versucht. Dadurch, daß der Mann, der dankbar nach oben blickt, auf den Rücken zu liegen kommt, ist die nackte, sorgfältig modellierte und überraschend gut verstandene Figur höchst lebendig bewegt.

Zu Beginn der Apokalypse (fol. 433) sitzt im unteren Teil der Initiale Johannes schreibend in einer Flußlandschaft, während in derem oberen Teil das himmlische Jerusalem durch sieben Kirchen dargestellt ist. In vier Medaillons der Randleiste sind, genau den Text der Offenbarung illustrierend, die vier apokalyptischen Reiter dargestellt.

Freier als in diesen Bildchen konnte sich die Phantasie des Künstlers in den Randverzierungen entfalten. Diese schließen sich in der Regel an die Initialen, werden durch strengstilisiertes Ornament gebildet, das sich in freiem Schwung entfaltet, mit mannigfacher Kombination der an sich sehr einfachen Ornamentmotive. Die strengornamentale und großzügige Behandlung dieser Ranken ist für die deutschen Handschriften dieser und der folgenden Zeit höchst bezeichnend und scheidet sie auf das Bestimmteste von den französischen, mit ihren eleganten, graziös spielenden Randleisten, sowie von den niederländischen mit den naturalistischen Blumen, Tier- und Genrebildern. (Vergleiche Abbildung Nr. 8.) Die zahlreichen im Lauf des 15. Jahrhunderts in Bayern entstandenen Handschriften zeigen durchweg diese deutsche Art, und erst als dies für die Entwicklung unserer Kunst ganz belanglos war, nämlich im Beginn des 16. Jahrhunderts, finden sich Nachahmungen jener niederländischen Randleisten.

Digitized by Google

In diesen Ornamentranken spricht sich, wie wir besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sehen werden, eine deutliche Entwicklung aus und zwar von einfachen, streng ornamentalen Formen, wie wir sie hier sehen, zu immer reicheren, zunehmend mehr naturalistischen. Einzelne Ansätze hiezu finden sich schon früh, wie auch in dieser Bibel, wo auf Blatt 158 die Ranke in einen eleganten Rosenzweig endet. Gleichwohl bleibt bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts selbst bei Einfügung zahlreicher naturalistischer Details der Grundcharakter der Randdekoration in den bayerischen Handschriften derselbe, nämlich der der Ornamentranke, die sich um den Text schlingt. Bezeichnend hiefür ist auch, daß diese Randverzierungen stets auf das einfache Pergament gezeichnet und gemalt werden, sich nicht wie die niederländischen von einem getonten Grund durch Schlagschatten abheben, noch weniger gleich diesen durch einen Rahmen gewissermaßen als selbständige Bilder charakterisiert werden.

Dem gesamten Charakter deutscher Kunst des Mittelalters entsprechen die zahlreichen phantastischen Züge dieses Ornamentes, hier freute sich eben der Künstler um so mehr, seiner Phantasie freien Lauf lassen zu können, als ihm sonst hiefür doch wenig Gelegenheit gegeben war. Besonders bezeichnend sind die in das Ornament gezeichneten Fratzen, wie wir sie mit wirklich geistvoller Charakteristik auf der Rückseite von Blatt 144 finden (Abbildung Nr. 15), wo die eine der beiden grinst, die andere aber hierüber lebhaft erschrickt, eine höchst merkwürdige physiognomische Studie. Etwas variiert erscheinen die beiden Karikaturen wieder auf Blatt 161, sehr originell sind auch jene auf Blatt 198. Verwandte Karikaturen werden wir wieder in den Randverzierungen der Schriften Heinrich Molitors treffen. Zuerst wird man sehr geneigt sein, daraus auf einen persönlichen Zusammenhang beider Künstler zu schließen, bei eingehender Vergleichung und Betrachtung der gesamten künstlerischen Lebensverhältnisse der Zeit aber erscheint dieser Schluß durchaus nicht berechtigt, so daß wir auch hier wieder nur lernen, daß es wünschenswert ist, bei der mittelalterlichen Kunst weit vorsichtiger als bisher in den Schlußfolgerungen auf gleiche Meister, persönliche Beziehungen, oder gar auf die Einflüsse

Digitized by Google

fremder Länder zu sein, die wir so gern an die Uebereinstimmung derartiger Aeußerlichkeiten knüpfen, welche in der That aber häufig jeder Berechtigung entbehren.

Natürlich läßt sich unser Maler auch die ornamental so prächtig zu verwertende Gestalt des Drachen nicht entgehen; so finden wir diesen auf Blatt 10 und höchst originell und humorvoll auf Blatt 87. Ebenso treffen wir Vögel von grotesker Gestalt (z. B. 198, 300, 412, 428) neben den zahlreichen, sorgfältig nach der Natur gezeichneten.

Für das ornamentale Kompositionstalent, das sich ja in diesen Randverzierungen so glänzend zeigt, ist auch die Initiale L beim liber generationis (fol. 349 v.) interessant. Dieser Buchstabe, blau in blau gemalt, durch gotisches Ornament geziert, zeigt in dem aufrecht stehenden Strich die Gestalt der Kirche, welche auf dem Tier mit den Köpfen der vier Evangelistensymbole reitet und die Kirchenfahne hält; in dem unteren Strich dagegen die Synagoge, deren Esel zusammenbricht, wobei sie rücklings herabstürzt und ihre Fahne zerbricht[1]). Die schwierige Aufgabe, die beiden Figuren in den engen Raum zu komponieren, hat der Künstler mit viel Geschick gelöst, namentlich bei der stürzenden Synagoge, deren Motiv zugleich sehr lebendig ist. Eine hübsche Gestalt der Kirche als thronende Königin findet sich auf Blatt 230, während die vier Evangelistensymbole in bedeutender Auffassung auch bei Ezechiel (fol. 286) vorkommen.

Die Freude unseres Malers an der Natur und seine selbständige Beobachtung derselben aber zeigen vor allem die Tiere und Menschen, die er in jene Ranken malt. Die Tiere fremder Länder wollen natürlich noch nicht recht gelingen, wie der Vogel Strauß (fol. 208 v.), oder ein hellbrauner, etwas kümmerlicher Elephant mit dem Turm auf dem Rücken (225), sowie der Löwe (390); dagegen sind die heimischen Tiere recht lebendig und naturwahr. Des reichen Tierlebens als Rahmen zur Schöpfungsgeschichte geschah bereits oben Erwähnung; aber auch anderwärts findet sich derartiges. So sehen wir beim Beginn des Matthäus-Evangeliums einen hübschen

[1]) Abbildung bei Paul Weber, Geistliches Schauspiel ꝛc. S. III.

Digitized by Google

Reiher und Falken (349 v.); bei dem Johannes (380) ist der Adler sehr flott an den Rand gemalt, der seine Flügel weit ausspannt und kühn emporblickt, während der nette Vogel auf Blatt 10 deutlich erkennen läßt, wie sich der Maler mit Vergnügen den Flügel eines Nußhähers betrachtet hat. Dem erwähnten, dürftigen Elephant auf Blatt 225 steht ein recht guter Steinbock gegenüber, sehr lebendig ist der Hund (213 v.), der den Fuchs verfolgt und am Rand von Blatt 402 läuft ein Wolf. Zweimal treffen wir auch Figuren in dem Randornament, einen reizenden, kleinen Knaben, der mit seinem Kopf in eine Blume schlüpft (fol. 412), und fol. 410 zwei prächtig gezeichnete nackte Knaben, von denen der eine auf einer Ranke sitzt und eine lange Tuba bläst, der andere aber einen Purzelbaum zu schlagen beginnt, gewiß ein interessantes Motiv des Aktstudiums und trefflich gelungen.

Die Hauptwerke der bayerischen Miniaturmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Mettener Handschriften von 1414 und die Salzburger Bibel von 1430, zeigen diese Kunst hoch entwickelt und zwar steht sie, obgleich die Kenntnis und damit auch die Anregung fremder Kunst vorhanden waren, in allem Wesentlichen auf eigenen Füßen. Ebenso ist auch die Entwicklung, wie sie sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ja auch weiterhin vollzieht und für die zunächst namentlich jene frei illustrierenden Handschriften charakteristisch sind, wie die biblia pauperum, die Chroniken und Verwandtes, in erster Linie durch den geschichtlichen Gang der deutschen Kunst, nicht durch plötzlich auftretende Einflüsse ausländischer Schulen, zu erklären. Wir werden weiterhin noch zahlreiche Beweise finden, daß zwar die Nachbarschulen von Augsburg, Brixen, Salzburg u. s. w. die bayerische Malerei förderten, dagegen sind direkte Beziehungen schon zu Köln, vollends gar aber zu Gent, Paris u. s. w. nicht nachzuweisen, sind auch der ganzen Sachlage nach sicher nicht die maßgebenden Faktoren für die Entwicklung der bayerischen Malerei dieser Zeit gewesen. Vielmehr stellen die Denkmale einen direkten Zusammenhang der bayerischen Miniaturmalerei mit der böhmischen, französischen, niederländischen oder italienischen Kunst in Abrede, denn die zufälligen Übereinstimmungen von Gewandmotiven, Farben und

Digitized by Google

einzelnen Formgebungen in der menschlichen Figur oder im Ornament, die z. B. Janitschek verführen, bei der Salzburger Bibel auf kölnische Einflüsse hinzuweisen, was doch gewiß nicht richtig, besagen hier gar nichts, da solche Ähnlichkeiten ihren Grund einfach in der gleichen Entstehungszeit haben und sich daher namentlich in der mittelalterlichen Kunst sehr häufig zwischen Werken, ja auch zwischen Gruppen von solchen finden, die sicher ganz unabhängig von einander entstanden sind.

Die Lebensverhältnisse der bayerischen Miniaturmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts liegen also klar. Dieselben direkt auf die Geschichte der Wand- und Tafelmalerei zu übertragen, erscheint schon deshalb unstatthaft, weil in der Regel die so vielfach mit den Schreibern verbundenen Miniaturmaler wohl keine Tafelmaler waren, obgleich besonders bei den Berufskünstlern, die ja auch unter den Miniaturmalern zahlreich waren, die Möglichkeit hiezu keines-

15. Randzier der Salzburger Bibel von 1430.

Digitized by Google

wegs ausgeschlossen ist. Immerhin aber ist das auf dem einen Gebiet Gewonnene auch für das andere wichtig, besaßen ja doch beide zahlreiche Berührungspunkte, worauf schon der namentlich in der Folgezeit vielfach so verwandte Charakter beider hinweist, und da man das Leben der einzelnen Kunstgattung doch überhaupt nur durch die Kenntnis der gesamten Kunst einer Zeit richtig verstehen kann, so ist es doch vor allem nötig, sich Einblick in andere Zweige derselben Gattung zu verschaffen.

II.

Wand- und Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern.

Für die Geschichte der Wand- und Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschränke ich mich auf Oberbayern, da erst für dieses durch die Aufnahme der Kunstdenkmale Bayerns [1]) das Material gesichtet ist. Die Zahl der erhaltenen Denkmale dieser Periode ist, wie ja auch in anderen Gegenden Deutschlands, auf dem Gebiete der Malerei keine sehr große, aber immerhin ist sie größer, als man bisher glaubte. Wenn wir dieselben zusammenfassen, so geben sie unter Hinblick auf die Miniatur, namentlich aber auch auf die Plastik, deren Entwicklung durch die ziemlich zahlreichen Denkmale klar vorliegt, wichtige Anhaltspunkte für die Geschichte der Malerei dieser Zeit in Oberbayern, die um so mehr Interesse beanspruchen dürfen, als die Geschichte der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch vielfache große Lücken zeigt, die meist durch ziemlich willkürliche Hypothesen ausgefüllt werden.

Vor allem muß uns, wenn wir die einschlägige Litteratur [2])

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern, 1. Band. Regierungsbezirk Oberbayern von G. von Bezold u. Berthold Riehl. München.

[2]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 569 ff. Sighart in den Mitteilungen der Centralkommission z. Erforschung und Erhaltung d. Baudenkmale. Wien 1866, S. 65 ff. Ebenda 1862, S. 207 ff. die Notizen von Schnaase. Über den Pähler Altar: Meßmer, Allgemeine Zeitung 1879 Nr. 58, Beilage. Woltmann, Geschichte der Malerei I, 405. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei 214. Thode, Die Nürnberger Malerschule, S. 46.

Digitized by Google

durchsehen, die Frage beschäftigen: Haben wir in der Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern eine einheimische Schule, oder sind die betreffenden Gemälde importiert, also Arbeiten einer fremden Kunst. Sighart, der einzige, der eine umfassende, für jene Zeit gewiß anerkennenswerte Kenntnis dieser Denkmale besitzt, nimmt eine einheimische Schule an; als Mittelpunkt derselben bezeichnet er Salzburg. Meßmer, gleichfalls ein tüchtiger Kenner bayerischer Kunst, hält den Pähler Altar für eine kölnische Arbeit, eine Ansicht, die auch Janitschek, jedoch wie es scheint, ohne Kenntnis von Meßmers Arbeit, vertritt.

Auf grund der jetzt vorliegenden Denkmale kann diese Frage sicher dahin beantwortet werden, daß Oberbayern in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine sehr tüchtige Malerschule besaß, welcher die in Rede stehenden Bilder, sowie einige weitere entstammen, die bisher teils nicht, teils auch nicht genügend beachtet wurden. Bewiesen wird dies dadurch, daß wir erstens eine Reihe von Wandgemälden besitzen, die unzweifelhaft hier und zumal sie sich teilweise in kleinen Landkirchen befinden, doch sicher auch von einheimischen Malern ausgeführt sind. Zweitens dadurch, daß es sich nicht nur um ein Tafelgemälde, etwa um den Pähler Altar, sondern um eine Reihe von solchen handelt, die sich zum teil noch an den Orten befinden, für die sie wohl gemalt wurden, und unter denen das Altarbild in Alt-Mühldorf eine Größe von 1,67 zu 1,85 Meter besitzt, die allein schon höchst unwahrscheinlich macht, daß man ein solches Bild für eine Landkirche etwa aus Köln nach Bayern kommen ließ. Drittens aber zeigt die Gruppe der bayerischen Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen in sich geschlossenen Charakter, der mit jenem der bayerischen Plastik übereinstimmt, und läßt auch deutlich eine selbständige Entwicklung erkennen, die sich wieder mit derjenigen der bayerischen Plastik jener Zeit deckt, welche wir infolge der ziemlich zahlreichen Denkmale Schritt für Schritt verfolgen können.

Nicht so sicher wie diese Frage läßt sich die damit eng verknüpfte nach dem oder den Mittelpunkten dieser bayerischen Malerschule beantworten. Schon Sighart betonte die hervorragende Stellung der Inngegend für diese Malerei. Die Denkmale der ersten Hälfte

Digitized by Google

des 15. Jahrhunderts weisen auch in der That mit besonderem Nachdruck auf dieselbe, in ihr sind in Gollertshausen am Chiemsee Wandgemälde des 14. Jahrhunderts, dort sind Gemälde in der Streichenkapelle, Alt-Mühldorf, Fürstett und Törrwang, auch drei Werke der Sighartschen Sammlung stammten von hier. Da aber Salzburg der naturgemäße Mittelpunkt künstlerischen Lebens in dieser Gegend ist, so werden die Hauptanregungen für die Entwicklung dieser Malerei von hier ausgegangen sein, wie ja Salzburg auch für die Malerei der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ein beachtenswerter Punkt war[1]). Keineswegs ist aber deshalb sicher, daß z. B. die genannten Bilder alle in Salzburg entstanden. Schon die Wandmalereien weisen darauf hin, daß neben dem Hauptmittelpunkte auch kleinere Tüchtiges leisteten und die Innstädte Bayerns, wie besonders Wasserburg und Mühldorf, waren zu solchen sehr geeignet, sicher entstand in ihnen auch eines oder das andere der genannten Werke, wie hier ja auch unzweifelhaft eine Reihe der trefflichen Denkmale der Stein- und Holzplastik gefertigt wurden, an denen diese Gegend heute noch sehr reich ist.

Möglich ist selbstverständlich, daß auch der Pähler Altar ein Werk dieser Schule ist, ebenso gut kann er aber auch in München gemalt worden sein. Daß in München um 1419 die Maler Holzer und Martin genannt werden, besagt natürlich nichts, wichtig dagegen ist die Notiz[2]), daß Meister Gabriel Angler 1434 der Hochaltar der Frauenkirche daselbst übertragen wurde, an dem er drei Jahre arbeitete, zu dem er die Farben aus Venedig bezog und für den er die hohe Summe von 2275 Gulden erhielt. Die Existenz einer größeren Malerschule in München während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beweisen aber auch die Wandgemälde der Kirchen zu Linden, Feldmoching, Indersdorf und Hoflach, auch die im Dom zu Freising und in Garmisch sind hier in Betracht zu ziehen, ebenso wie das hervorragende Glasgemälde aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in der Benediktus-

[1]) In dem citierten wertvollen Aufsatz in den Mitteilungen der Central-Commission 1866 gibt Sighart S. 74 auch interessante Nachrichten über Salzburger Künstler des 15. Jahrhunderts.

[2]) Sighart a. a. O. S. 569.

Digitized by Google

kirche in Freising und die Glasgemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Garmisch und in Lauterbach (Bezirksamt Dachau).

Wir haben also für die Wand- und Tafelmalerei Oberbayerns in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei Schulen, aber von wesentlich gleichem Charakter, was bei der damaligen Entwicklungsstufe der Malerei und bei den verwandten Lebensbedingungen beider nur natürlich. Das Gebiet der einen Schule ist das östliche Oberbayern, die Inngegend, als das der zweiten können wir das Zentrum Oberbayerns, das Isarthal, bezeichnen.

Für eine bayerische Lokalschule erscheint aber eine maßgebende Beeinflußung durch Köln, von der bei obigen Bildern so viel gesprochen wurde, wenig wahrscheinlich. Besonders nahe Beziehungen zwischen unseren Inn- und Isarstädten und Köln sind nicht nachweisbar, und allein schon wegen der großen Entfernung auch wohl nicht vorhanden gewesen, am allerwenigsten in solcher Intensivität, daß die, damals noch so tief im Handwerk steckenden Maler dadurch in erster Linie in ihrer Kunstrichtung bestimmt worden wären. Ist es doch sehr leicht möglich, daß kein einziger der besseren oberbayerischen Maler jener Zeit in Köln war. Gestützt wurde die übliche Hypothese der Anregungen der Kölner Kunst allein darauf, daß einzelne äußerliche Ähnlichkeiten sich zwischen bayerischen und Kölner Gemälden dieser Periode finden. Diese Ähnlichkeiten, die besonders bei flüchtigen Galeriestudien auffallen und dann gern als wichtige Entdeckungen betrachtet werden, beweisen aber gar nichts; sie erklären sich einfach aus der gleichen Entstehungszeit und finden sich, wie schon oben gesagt, häufig zwischen Kunstwerken, die sicher gar nichts miteinander zu thun haben; ganz besonders in der mittelalterlichen Kunst, was mit deren Entwicklungsstufe und ihren gesamten Lebensverhältnissen zusammenhängt. Die Methode aus der Übereinstimmung einzelner Faltenmotive, der Bildung der Hände, Füße u. s. w. sofort Beziehungen der Künstler und Schulen zu einander zu folgern, ist hier durchaus nicht richtig und hat vielfach zu verwirrenden, ganz haltlosen und in sich unwahrscheinlichen Hypothesen geführt. Vor allem widerspricht dem schon, daß die Anregung eines Künstlers auf einen andern nicht in dem Absehen

Digitized by Google

solcher Äußerlichkeiten beruht. Auf das Ganze muß hier deshalb mehr, als auf das Detail gesehen werden. Der Gesamtcharakter dieser oberbayerischen Malereien aber bestätigt einen Einfluß der Kölner Malerschule durchaus nicht, sondern weist vielmehr auf die Kunst des benachbarten Tirol, auf die Schulen von Brixen und Bozen.

Ein Hauptsitz der oberbayerischen Malerei ist, wie gesagt, die Inngegend; der spezifische Charakter der gesamten Kunst dieser Gegend wird nun aber grundlegend beeinflußt durch den Zusammenhang mit der Kunst Südtirols, deren Eigenart wieder wesentlich ihre Beziehungen zu Oberitalien bedingen[1]). Gerade dieser Zusammenhang der bayerischen Kunst mit der Südtirols und dadurch indirekt mit der Oberitaliens ist höchst lehrreich dafür, wie langsam sich solche Einflüsse im Mittelalter fortpflanzten. Nicht durch die Thätigkeit einzelner italienischer Künstler in Bayern, auch nicht dadurch, daß bayerische Maler gewöhnlich in Italien sich gebildet hätten, wird er begründet, sondern dadurch, daß er in den durch einen beständigen Verkehr mit einander verbundenen Städten sich von Ort zu Ort fortpflanzt und dabei naturgemäß sich abschwächt, je weiter wir nach Norden kommen; aber gleichwohl bleibt er deutlich kennbar bis zum Schluß der großen italienischen Straße, bis zur Mündung des Inns in die Donau.

Vor allem beobachten wir den Zusammenhang dieser ganzen Kunstgruppe im Mittelalter in der Architektur, und zwar nicht minder charakteristisch, als in der kirchlichen Baukunst, in der Anlage des bürgerlichen Hauses; aber auch in der Plastik bedingt er, obgleich aus mehrfachen Gründen hier weniger maßgebend, manche Charakterzüge, welche die Plastik dieser Gruppe oft recht deutlich sogar schon von jener der Isargegend unterscheiden, in der diese Einwirkungen schon wieder etwas mehr abgeschwächt sind. Ebenso verhält es sich mit der Malerei, in Bayern arbeiten in der Regel bayerische Maler, in der Hauptsache geht daher die Entwicklung innerhalb der lokalen Schule und Eigenart vor sich, mehrfach gefördert aber wird sie durch die Anregungen fremder Kunst, die sie

[1]) Vergleiche den Aufsatz über Sterzing von B. Riehl in: Die Kunst unserer Zeit. München, Hanfstaengl. 5. Jahrg. Heft III u. IV.

Digitized by Google

jedoch stets selbständig verarbeitet; ebenso wie ja auch in Südtirol seit dem Betreten des deutschen Bodens die Kunst stets echt deutschen Charakter besitzt, obgleich hier zuerst die Anregungen Italiens noch sehr leicht greifbar sind. Mit der kölnischen Malerei aber haben die bayerischen und Tiroler Malerschulen meiner Ansicht nach ebensowenig einen direkten Zusammenhang, wie weiterhin mit der niederländischen Kunst.

Anknüpfend an die Kunst Oberitaliens, und zwar speziell an die Paduas, entfaltet sich die Malerei Südtirols im 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts hauptsächlich mit dem Mittelpunkt Bozen, weiterhin mit dem Hauptort Brixen zu bedeutender Höhe, namentlich in der Wandmalerei. Die Wandmalerei, der gegenüber die Tafelgemälde meist erheblich an Wert zurückstehen, erreicht, charakteristisch für die Beziehungen zur oberitalienischen Kunst, hier zugleich eine solche Volkstümlichkeit, wie sonst nirgends in Deutschland. So weisen z. B. fast alle die zahlreichen Kirchen auf den Höhen des Mittelgebirges des Eisackthales, in der Gegend zwischen Brixen und Bozen, Wandgemälde auf, und zwar oft höchst schätzenswerte. Von hier aber geht diese Kunst an der Rienz nach Osten in das Pusterthal, wo wir selbst in so entlegenen Orten wie Taisten zahlreiche interessante Wandgemälde in Kirchen und Kapellen, aber auch an den gemauerten Bildstöcken finden; nördlich geht sie an der Eisack bis über Sterzing. Ja, auch jenseits des Brenners finden sich einzelne Spuren derselben, wie in der Vorhalle der Kirche zu Hall und noch in später Zeit, nämlich um 1521, zeigt der Cyklus der Wandgemälde im Kreuzgang der Franziskanerkirche zu Schwaz deutlich von jenem alten, stetigen Einfluß italienischer Kunst. Obgleich nämlich diese Gemälde von deutschen Meistern ausgeführt, rein deutschen Charakter und im Detail keine besonderen Einflüsse italienischer Kunst zeigen, so wird doch jeder sofort erkennen, daß dieser Cyklus ohne die Wandgemälde Südtirols und diese ohne die oberitalienischen sicher nie entstanden wäre.

Dieser Zusammenhang erklärt auch die rege Übung der Wandmalerei in Bayern während des 15. Jahrhunderts. Im Charakter der Malerei treten hier infolge der weiteren Entfernung und der bestimmt ausgeprägten Eigenart bayerischer Kunst jene italienischen

Digitized by Google

Einflüsse lange nicht mehr so bestimmt hervor, wie etwa in Brixen oder gar in Bozen, aber häufig sind sie doch noch deutlich bemerkbar und die Anregung derselben im Ganzen ist eine, wie mir scheint, sichere Thatsache. Eine Fülle von Spuren solcher Wandgemälde wurde in unseren Landkirchen aufgedeckt, besonders in der Gegend des Chiemsees, leider wurden sie, da in der Regel handwerkliche Arbeiten, von denen gewöhnlich auch nur Fragmente zu Tage kamen, meist wieder zugetüncht. Manche dieser Reste ließen sich erhalten, wenn man sie, was ja in Italien so oft erfolgreich geschah, einfach stehen ließe, wie sie aufgedeckt wurden; sie würden auch dann noch die Kirche besser zieren, als die gleichmäßige moderne Tünche. Sind die Fragmente aber, was ja auch oft vorkommt, nicht zu erhalten, so wird es sich empfehlen, über alle die Reste alter Wandgemälde, die aufgedeckt werden, auf Veranlassung des k. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale genaue Notizen, sowie photographische Aufnahmen oder Bausen zu machen und diese in der Graphischen Sammlung des bayerischen National-Museums in München zu deponieren, wie dies in letzter Zeit bei den Fresken von St. Moriz in Ingolstadt[1]) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und bei denen in Feldmoching und Linden geschah. Dagegen muß man nachdrücklich warnen vor dem Restaurieren und Ergänzen solcher Wandgemälde, das aus einer Reihe hier nicht näher zu erörternder Gründe meist recht unglückliche Erfolge erzielt.

Weitaus die meisten Wandgemälde gehören bei uns der so außerordentlich produktiven Spätzeit des 15., wohl auch dem Beginn des 16. Jahrhunderts an. Ehe wir uns zu den spärlichen Fragmenten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenden, erwähne ich einige charakteristische Beispiele dieser Spätwerke, da sie einen besseren Einblick in diese bei uns einst so viel geübte Kunst gestatten.

An der äußeren Ostwand des Chores der Pfarrkirche zu Wasserburg befindet sich ein großes Gemälde vom Ende des 15. Jahrhunderts mit einer ausführlichen Darstellung des Baumes

[1]) Näheres über diese Fresken in dem Aufsatz von Lochner im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 5.

Digitized by Google

des Lebens. Dasselbe wurde durch Maler Schweizer [1]) ergänzt, d. h. eigentlich neu gemalt, ist aber immerhin noch von Interesse, sowohl wegen des Gegenstandes, als auch wegen des Gedankens, die ganze Chorwand mit einem Gemälde zu schmücken; daß dieser Gedanke bei unseren Witterungsverhältnissen gerade besonders glücklich gewesen ist, läßt sich allerdings weniger behaupten.

Das vollständigste Bild der Wandmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern bietet der Chor der Kirche zu Pipping. Derselbe wurde 1471 ausgemalt und ist trotz einiger Uebermalungen im ganzen leidlich erhalten. Am Triumphbogen sind die klugen und thörichten Jungfrauen, sowie der Tod Mariä dargestellt, an den Chorwänden die Passion in reicher, sehr selbständiger Erzählung und lebensvoller Charakteristik. Künstlerisch höher standen die Wandgemälde (um 1491) außen an der Blutenburger Kirche, welche übrigens, wie Fragmente einer Kreuztragung unter der Empore beweisen, auch innen Wandmalereien besaß.

Das Pfingstfest, den Tod Mariä und die Begegnung von Elisabeth und Maria zeigen die stark restaurierten Malereien vom Ende des 15. Jahrhunderts im Chor der Kirche von Feldkirchen bei Moosburg.

In Guntersberg (Bezirksamt Rosenheim) wurden Reste von figürlichen und ornamentalen Wandgemälden aus der Zeit um 1500 aufgedeckt. Sie sind interessant, weil sie den malerischen Schmuck der ganzen Kirche ahnen lassen; leider sind die übrigens sehr handwerksmäßigen Arbeiten zu fragmentarisch, um erhalten werden zu können.

Recht beachtenswert sind die Wandgemälde außen an der Ostwand des Chores der Kirche zu Parsberg bei Miesbach aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die in neuerer Zeit aufgedeckt und in sehr verdienstvoller Weise erhalten wurden. Sie stellen dar den Schmerzensmann, neben dem Stifter und Stifterin knieen, einen heiligen Mönch und St. Antonius und lassen den Zusammenhang mit den Wandmalereien Tirols deutlich erkennen. Gute Wand-

[1]) Sighart a. a. O. S. 572.

Digitized by Google

gemälde aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts finden sich auch in der Pfarrkirche in Tölz: St. Rochus und St. Sebastian.

Wie diese Kunst noch bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts fortlebte, dafür bietet ein merkwürdiges Beispiel der Cyklus in der Kirche zu Milbertshofen von 1599, der leider bei der letzten Renovation der Kirche zur Hälfte zugetüncht wurde.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts lebte, ebenfalls unter Anregung Italiens, die Wandmalerei in Bayern wieder auf und schuf dann besonders in den großen Deckengemälden eine Reihe der besten Arbeiten des bayerischen Rokoko, während sie andererseits durch die Ausmalung zahlreicher kleiner Kirchen und Kapellen ihre echte Volkstümlichkeit bewies.

Nachdem wir an den Werken der späteren Perioden, aus denen naturgemäß weit mehr erhalten ist, sahen, welche Bedeutung die Wandmalerei für Bayern besaß, kehren wir zurück zu den Denkmalen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von denen nur mehr wenig vorhanden ist, die für die Geschichte der Malerei jener Zeit aber immerhin von hohem Interesse sind.

Das früheste ist der Cyklus aus dem Marienleben in der Vorhalle der Kirche zu Linden (Pfarrei Dietramszell), der neuerdings aufgedeckt wurde und in der Hauptsache gut erhalten ist[1]). Diese Vorhalle befindet sich im Untergeschoß des Turmes, an den im 17. Jahrhundert die Kirche angebaut wurde. Die Wandgemälde schmücken die Felder des Kreuzgewölbes durch gotische Architekturformen und Medaillons mit den Bildern der Evangelisten und deren Symbolen. An dem oberen Teil der Wand und im Schildbogen aber finden sich folgende Gemälde: 1. Ostwand, über der Thüre, die zur Kirche führt, links von einem kleinen Fenster der Engel der Verkündigung, rechts Maria; in der Leibung des Fensters Barbara und Katharina. 2. Südwand. Ueber dem Fenster ist das Schweißtuch der Veronika gemalt, links von demselben die Geburt Christi und die Verkündigung bei den Hirten; rechts die Darstellung Christi im Tempel, dessen Architektur nur kurz angedeutet ist, wie in den Tiroler Malereien des 14. Jahr-

[1]) Photographien des ganzen Cyklus in der Graphischen Sammlung des bayerischen Nationalmuseums in München.

Digitized by Google

hunderts, ja auch in Giottos Fresken der Capella dell' arena in Padua. 3. An der Westwand, über der Eingangsthüre der Vorhalle sitzt Maria mit dem Kind auf einer Bank und wendet sich nach links, wo die hl. drei Könige herbeikommen, von denen der erste dem Kind eine Büchse reicht, in die es greift; rechts neben Maria aber steht Joseph, hinter ihm drei Knechte und zwei Pferde vom Gefolg der Könige. In der Leibung des Portales sind in Kniestücken die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht. 4. Im Schildbogen der Nordwand: Der Tod Mariä[1]). Maria, die soeben entschlafen, liegt im Bett, das die Apostel umstehen, von denen Andreas durch das Kreuz, Judas und Thaddäus durch die Keule, Petrus durch Weihwasserkessel und Aspergill charakterisiert sind. In der Höhe aber erscheint Christus mit der Seele der Maria auf Wolken, die Engel tragen.

Interessant sind diese Wandgemälde in Linden vor allem, weil der Cyklus vollständig, sowie wegen ihres Alters, das, wie schon der erste Blick lehrt, offenbar höher als das der vorgenannten Arbeiten anzusetzen ist. Man darf sich deshalb aber nicht zur Überschätzung der Wandgemälde verleiten lassen, zu der neu entdeckte Kunstwerke so gern führen, eben so muß man sich auch vor der Annahme eines zu hohen Alters hüten.

Der Maler in Linden war durchaus kein Künstler von irgend erheblicher Bedeutung, sondern ein, allerdings sehr tüchtiger Handwerker, wie ja die Mehrzahl der deutschen Wandgemälde mehr handwerklichen Charakter tragen und dies besonders hier bei einer kleinen, stets unbedeutenden Landkirche[2]) ja auch nur natürlich ist. Die Gemälde sprechen besonders an durch den großen freien Zug, der sich eben aus dem Wesen der Wandmalerei erklärt, zumal wenn sie, wie hier, in größerem Maßstab arbeitet; derselbe ist aber auch der deutschen Kunst des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts überhaupt eigen, was die Entwicklungsstufe derselben begründet, im Gegensatz zu der scharf detaillierenden Art am Schlusse des 15. Jahrhunderts. Erfreulich sind an diesen Wandgemälden ferner

[1]) Abb. in den Kunstdenkmalen Bayerns, I. Taf. 127.

[2]) 1315 wird sie nach Angabe der Diöcesanstatistik III, 430 als Filiale von Thannkirchen erwähnt.

Digitized by Google

manche lebendige Einzelheiten, z. B. in den Bewegungen der heiligen drei Könige; ebenso die Selbständigkeit der Erzählung, die besonders das gleiche Bild zeigt. Wiederholt beobachten wir auch ein eigentümliches Schönheitsgefühl, das der bayerischen Kunst manchmal, in scharfem Gegensatz zu ihrer sonst oft herben Art, eigen, das hier aber um so mehr überrascht, als sonst die Figuren, deren Konturen dick in brauner Farbe gezeichnet sind, derbe, oft sogar rohe Formen zeigen, und das Ganze doch eine flüchtige, gerade dadurch aber recht lebendig wirkende Arbeit ist.

Mit der Datierung solcher Werke muß man vorsichtig sein, denn sie scheinen stets älter, als sie in der That sind. Der Stil der Gemälde, besonders die Falten, die am charakteristischsten bei der Maria auf dem Dreikönigsbilde sind, weisen auf das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts, wozu auch das Kostüm, besonders des einen der Könige, stimmt.

Daß man den Meister für ein solches Werk nicht weit herholte, ist sicher, er kam wohl aus München, vielleicht auch aus dem nahen Dietramszell. Denn die Malerei wurde während des 15. Jahrhunderts noch gar fleißig in den Klöstern geübt, vor allem freilich die Miniatur, daneben aber doch wohl auch die übrige Malerei.

Zunächst folgt das Wandbild in Hoflach, das gemalt wurde zur Erinnerung an den Sieg des Herzogs Ernst bei Alling 1422 [1]). Vor der hl. Sippe knieen hier die drei Herzöge Ernst, Albrecht und Wilhelm, hinter ihnen steht der Ritter St. Georg, und in dichtgedrängter Schaar folgen die Adelsgeschlechter der Gegend, Münchener Bürger und andere Krieger. Das offenbar auf Bestellung des Herzogs ausgeführte Bild ist eine gute Arbeit der Münchener Schule. Von Komposition ist bei dem Votivbild infolge des Gegenstandes kaum die Rede, aber die Gruppe der verehrten hl. Sippe und die der dicht aufmarschirten Kämpfer sind einander nicht ungeschickt gegenüber gestellt; die Herzöge sind gut herausgehoben, die Zeichnung der Figuren ist für die Zeit ganz tüchtig.

Einen wirklich großartigen Wurf zeigen die Fragmente eines jüngsten Gerichtes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an

[1]) Kunstdenkmale Bayerns I, 465, daselbst auch die Literatur.

Digitized by Google

der Innenseite der westlichen Schlußwand des Doms zu Freising[1]). Von diesem offenbar sehr bedeutenden und originellen Werke sind jedoch leider nur so kleine Reste erhalten, daß eine eingehende historische Würdigung nicht möglich ist. Erhalten hat sich nämlich nur auf der südlichen Seite, also zur Rechten Christi, ein Engel mit einem Buch und ein zweiter, der die Posaune bläst, sowie die Köpfe von Johannes und Petrus; von dem Teil zur Linken Christi ein prächtig gezeichneter Teufel mit einem Buch und zwei Apostelköpfe.

Tüchtige Arbeiten der Zeit vor Mitte des 15. Jahrhunderts waren die Wandbilder der alten Pfarrkirche zu Garmisch[2]): ein Schutzmantelbild, die Dreieinigkeit und St. Sigismund, sowie eine Maria mit dem Kind und Engel. Ungefähr gleicher Zeit gehört an der Tod Mariä an der Mensa des Altares der Rosenkranzkapelle zu Indersdorf[3]), bei dem eine originelle Zuthat die neben Johannes knieenden Engel mit brennenden Kerzen sind. Ein Tod Mariä aus etwa gleicher Zeit, eine Begegnung von Maria und Elisabeth und ein Schutzmantelbild befanden sich bis vor kurzem in der Kirche zu Feldmoching[4]); von hohem Interesse ist bei diesen, daß sie direkt über die Mensa des Altares gemalt waren, also genau die Stelle einnahmen, die dann dem Tafelgemälde zufällt, als dessen direkte Vorläufer sie hiedurch erscheinen.

An künstlerischem Wert stehen die genannten Wandgemälde hinter den gleich zu besprechenden Tafelbildern meist zurück; es ist dies ja in Deutschland die Regel; nur in Südtirol, in den Schulen von Bozen und Brixen, findet sich als charakteristischer Übergang zu Italien das umgekehrte Verhältnis. Dort nämlich ist die vielgepflegte Wandmalerei den Tafelgemälden erheblich überlegen und sie allein bietet ein vollständiges Bild jener Schulen; in einer Geschichte der deutschen Wandmalerei beanspruchen auch die Tiroler Schulen eine hervorragende, in jener der Tafelmalerei dagegen nur eine sehr nebensächliche Stellung.

[1]) Kunstdenkmale Bayerns I, 362.

[2]) ibid. I, 630.

[3]) ibid. I, 295 und Tafel 36.

[4]) ibid. I, 115 u. Tafel 112. Photographien in der Graphischen Sammlung des bayerischen National-Museums.

Digitized by Google

Offenbar unter Anregung der Tiroler Schulen wurde auch in Oberbayern die Wandmalerei im ganzen 15. Jahrhundert viel geübt, und zwar vom Dom zu Freising bis herunter zu kleinen Filialkirchen wie Linden. Welche Höhe diese Kunst erreichte, wie ihre Entwicklung im einzelnen verlief, können wir, bei den dürftigen Resten, die erhalten blieben, nicht sagen. Sicher aber ist durch die genannten Denkmale, was ja auch die Miniaturen belegen, daß damals in Bayern eine sehr produktive Malerschule bestand, die auch offenbar ganz tüchtig war, wie die Fragmente im Dom zu Freising und das Hoflacher Bild zeigen; was auch der Cyklus in Linden, sowie die Wandgemälde in Garmisch, Indersdorf und Feldmoching bestätigen, wenn wir festhalten, daß dies eben offenbar doch nur geringere Leistungen der Schule sind. Der Nachweis einer tüchtigen Pflege der Wandmalerei in Bayern ist aber für die Geschichte unserer Tafelmalerei in jener Zeit wichtig; denn die Wandmalerei ist, wie wir besonders an den Altarbildern in Feldmoching sahen, die Vorläuferin der Tafelmalerei und hat in dieser frühen Epoche auf deren Stil offenbar noch wesentlichen Einfluß geübt. Auf denselben ist der große Zug, der für die Tafelgemälde jener Zeit, wie z. B. besonders für den Altmühldorfer Altar so bezeichnend ist, mit in erster Linie zurückzuführen, andererseits aber darf freilich nicht vergessen werden, wie sehr derselbe, wie schon angedeutet, in dem gesamten Kunstcharakter der Zeit gründet. Für die Entwicklungsstufe der gesamten Malerei jener Zeit ist ferner an jenen Wandgemälden interessant, daß jetzt selbst solche, größtenteils mehr handwerkliche Arbeiten ein Streben nach Ausdruck, so besonders bei den Darstellungen des Todes Mariä, oft allerdings recht primitiv, erkennen lassen; ferner sehen wir eine entschiedene Mannigfaltigkeit in den Köpfen, zunehmendes Leben in der Bewegung und, was die Hauptsache ist, eine entschiedene Freiheit der Darstellung, die sich darin zeigt, daß die gleichen Gegenstände stets verschieden behandelt sind, woraus wir erkennen, daß sich eben jeder die Sache auf seine Weise, also selbständig, zurecht legt.

Südlich vom Chiemsee liegt einsam in großartiger Hochgebirgsnatur auf dem Achberg, eine Stunde über dem Thal der Achen,

Digitized by Google

die Kapelle des hl. Servatius, welche zur Einöde Streichen (Pfarrei Grafsau) gehört. Fernab vom großen Verkehr, deshalb nicht von Antiquitätenhändlern und Altertumsfreunden ausgeraubt, wegen ihrer einsamen Lage bis jetzt auch noch von dem bösen Feind wohlgemeinter Restauration verschont, besitzt das kleine Kirchlein noch eine Reihe alter Kunstwerke, die wahrscheinlich für diesen Bau entstanden sind [1]). So hat sich der südliche Seitenaltar, eine treffliche Arbeit von 1524, erhalten, im Schrein und auf den Innenseiten der Flügel mit Schnitzereien, auf den Außenseiten der Flügel und an der Predella mit Gemälden geschmückt; in gleicher Weise, jedoch etwas schwächer, ist der linke Seitenaltar von 1523 ausgeführt. In der Sakristei findet sich noch eine originelle Reliquienmonstranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die auch noch in ihrem alten geschnitzten und bemalten Kasten verwahrt wird; ein Kelch aus dem 16. Jahrhundert, ja auch noch eine kleine Laterne aus gleicher Zeit ist vorhanden. Die beachtenswerte, leider schlecht restaurierte Figur des hl. Nikolaus auf dem Hochaltar gehört wohl der Mitte des 15. Jahrhunderts an, während noch aus der ersten Hälfte desselben die beiden Glasfenster stammen mit Maria und einem heiligen Bischof.

An der Herkunft dieser Arbeiten aus hiesiger Gegend, etwa aus Traunstein, oder auch aus Salzburg, wird kaum jemand zweifeln, der die Kunst der Inn- und Salzachgegend näher studiert hat, deren Kirchen ja heute noch zahlreiche Werke besitzen, die ein volles Bild des künstlerischen Schaffens jener Zeit gewähren. Schon dadurch wird es wahrscheinlich, daß auch das kleine Altärchen aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, das an der Südseite der Kirche steht, gleichfalls in dieser Gegend gefertigt wurde.

Dieses von der Kunstgeschichte bisher noch nicht beachtete Altärchen [2]) besteht aus einem einfachen, zinnenbekrönten Schrein mit

---

[1]) Im Oberbayerischen Archiv XXVIII wird die Vermutung aufgestellt, daß der reiche Schmuck der Kirche daher rühre, daß die Kapelle zu der hier einst vorhandenen Burg gehörte.

[2]) Nur von Sighart, Kunst der Erzdiöcese München-Freising S. 170 erwähnt, jedoch ohne bestimmte Zeitangabe und ohne den Wert des Werkes zu erkennen.

Digitized by Google

zwei Flügeln, in dem Schrein stehen zwei Holzfiguren, nämlich Petrus, eine tüchtige Arbeit aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, und ein Bischof, eine rohe Figur des 17. Jahrhunderts, die offenbar an Stelle der verlorenen zweiten Figur trat. Bedeutend sind an diesem Altärchen die Gemälde, welche die Innen- und Außenseiten der Flügel, sowie der beiden Bretter schmücken, welche die Seitenwände des ziemlich tiefen Schreins bilden. (Die Tafeln sind 0,785 m hoch, 0,325 m breit.) Die Bilder stellen folgende Heilige dar: Linke Seitenwand innen: 1) Maria mit dem Kind; außen: 2) die hl. Agnes mit dem Lamm (Abbildung Nr. 16). Rechte Seitenwand innen: 3) St. Ursula; außen: 4) die hl. Elisabeth mit dem Brot. Linker Flügel: innen: 5) der hl. Sebastian; außen: 6) St. Erasmus, und zwar dargestellt als Bischof, aus dessen Finger zehn Ähren wachsen. Dieselbe Darstellung des hl. Erasmus findet sich auch in einem Salzburger Gebetbuch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (cod. germ. 121 der Münchener Staatsbibliothek), die Ähren an den Fingern des hl. Erasmus zeigt auch eine rohe Miniatur, die 1486 im Minoritenkloster zu München gemalt, sich jetzt im Besitz der Kupferstichsammlung der kgl. Universität befindet. Rechter Flügel innen: 7) St. Laurentius; außen: 8) St. Nikolaus.

Sighart schreibt (1855), daß das über dem Thor angebrachte Altärchen bereits so beschädigt sei, daß man Mühe habe, die Statuen und die verblaßten Gemälde zu erkennen. Er hat also offenbar das Altärchen nur flüchtig und nicht in der Nähe gesehen, sonst wäre ihm wohl auch kaum der hohe künstlerische und historische Wert desselben so ganz entgangen. Allerdings hat ja die Zeit den Gemälden übel mitgespielt, da sie aber vor dem noch größeren Übel der Renovation und Übermalung verschont blieben, sind diese Beschädigungen mehr äußerlich und nebensächlich und in der Hauptsache kann die Erhaltung sogar als eine treffliche bezeichnet werden, da die selten zarte und vollendete Malerei hier, soweit sie nicht im Lauf der Zeit abgesprungen ist oder abgewischt wurde, auf uns kam, wie sie aus der Hand des feinsinnigen Künstlers hervorging. Möge das zur Warnung dienen, sich je an dieser Perle bayerischer Malerei durch Restaurieren zu versündigen.

Digitized by Google

16. St. Agnes vom Altar der Streichenkapelle.
Beginn des 15. Jahrhunderts.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 70.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die acht Gemälde des Altars der Streichenkapelle gehören zum Besten, was die bayerische Malerei des 15. Jahrhunderts geschaffen, sie stehen auch hinter den schönsten Figuren des Pähler Altars keineswegs zurück; die Verwandtschaft, die sie mit diesem besitzen, ist ein weiterer wichtiger Beleg für dessen Entstehung in Oberbayern. Die Gewänder, deren Stil vollkommen dem der gleichzeitigen Plastik Oberbayerns entspricht, bewegen sich in großen weich geschwungenen Linien, die nur das Hauptmotiv der Falten andeuten, entgegengesetzt dem überreichen Detail mit den scharfen Brüchen, das für die zweite Hälfte und besonders für den Schluß des 15. Jahrhunderts so bezeichnend ist. Natürlich sind, wie stets in dieser Zeit, die Körper sehr schlank, die Hände lang und schmal, die Handgelenke äußerst mager. Von hoher Schönheit sind die Köpfe, sehr fein gezeichnet, höchst sorgfältig modelliert und von jener Anmut, jenem keuschen und innigen Empfinden beseelt, wie es nur dieser, im edelsten Sinn kindlichen Entwicklungsstufe der Malerei eigen ist. Innig verwandt erscheint hier dadurch der bayerische Maler sowohl dem Fiesole, wie den trefflichen Meistern der alten Schule Kölns; gleichwohl werden zwischen den drei keinerlei direkte Beziehungen bestanden haben; jedoch gibt es allerdings ein mächtiges Band zwischen ihnen, nämlich die gleiche Zeit des Schaffens und, dadurch bedingt, die gleiche Entwicklungsstufe der Malerei.

Ein zweiter Altar aus der Zeit um 1400 befand sich in Weildorf bei Teisendorf. Die Maria, die einst im Schrein dieses Altars stand, befindet sich noch in der Vorhalle dieser Kirche, es ist eine 1,76 Meter hohe, hervorragend interessante, bemalte Holzfigur[1]). Der Schrein mit den Flügeln aber kam in die Sighartsche Sammlung nach Freising und von hier 1865 durch eine Schenkung Sigharts in das Kloster St. Klara daselbst[2]). Der Schrein ist oben mit einfachem gotischen Ornament geschmückt, die Flügel aber zieren zehn Gemälde, die innen auf goldenen, außen

[1]) Abbildung wird in den Kunstdenkmalen Bayerns erscheinen.

[2]) Eingehend besprochen in Sighart's oben erwähntem Aufsatz in d. Central. Commission 1866. Der daselbst als gleichfalls in Freising befindlich erwähnte Altar aus Marzoll ist nicht mehr aufzufinden.

Digitized by Google

auf blauen Grund gemalt sind. Die Gegenstände dieser Bilder auf den Innenseiten sind: Die Verkündigung, Geburt Christi, die Anbetung der Könige, der Tod Mariä und zwei Propheten; auf den Außenseiten: Die Heimsuchung, die Beschneidung und Darstellung Christi, sowie zwei Propheten.

Die Gemälde dieses Altars sind sehr stark restauriert, wobei sie offenbar manches von ihrem ursprünglichen Reiz einbüßten, auch sind sie stellenweise erheblich beschädigt durch den Rauch von Kerzen, die höchst unglücklich an dem Altar angebracht sind. Diese Bilder stehen keineswegs auf der Höhe des Altars der Streichenkapelle, bilden jenem gegenüber aber eine wichtige Ergänzung, weil wir dort nur einzelne Figuren, hier dagegen erzählende Bilder haben. Die Komposition der Bilder ist, wie z. B. schlagend der Tod Mariä zeigt, sehr unbeholfen. Das Verständnis für den menschlichen Körper und die Gewandbehandlung ist noch äußerst gering und steht auf einer viel primitiveren Stufe wie bei der Maria, die ehedem in dem Schrein stand und an deren Stelle Sighart eine sehr gute, dreiviertellebensgroße Maria aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts setzte. Die Ueberlegenheit der Plastik gegenüber der Malerei ist bei bayerischen Altären dieser wie der folgenden Perioden übrigens die Regel. An diesem Werke ist hiefür sehr bezeichnend der Vergleich des anmutigen und lebensvollen Marienkopfes der Statue mit denen der Gemälde, sowie der des Kindes etwa mit jenem bei der Anbetung der Könige, und während wir in dem Gesicht in der Sichel des Halbmondes unter den Füßen der Maria bei der Statue einen sehr entwickelten Sinn für scharfe Charakteristik sehen, ist dieser bei den Gemälden äußerst gering und gelingt dem Künstler ebensowenig ein energischer Ausdruck bei den Männern, wie Schönheit oder Anmut bei den Frauen, über die der Meister des Altars der Streichenkapelle so sehr verfügt.

Bei einem Tafelgemälde dieser Zeit kann es nicht befremden, daß die Umgebung nur kurz angedeutet, ja häufig sogar ganz weggelassen wird, so beispielsweise bei der Darstellung und Beschneidung Christi, ja man wird sich eher darüber wundern, daß der Maler zuweilen eine gewisse Freude an etwas ausführlicherer

Digitized by Google

Schilderung zeigt, wie er die Grasbüschel in die Wiese malt, Burgen und Städte in den Hintergrund zeichnet, bei der Flucht nach Egypten eine felsige Flußlandschaft mit Burgen und Städten zu schildern versucht, bei der Geburt Christi die Wiege mit dem Deckchen zurecht stellt, auch bei der Verkündigung und dem Tod der Maria das Zimmer wenigstens durch ein Gestell mit Büchern und allerlei Hausrat etwas auszustatten versucht. Freilich ist das alles noch so unbeholfen, daß es eben durchweg nur als ein erster kindlicher Versuch zur malerischen Auffassung der Umgebung erscheint, aber gerade als solcher ist es bei einem so frühen Gemälde von großem Interesse.

Denselben Stilcharakter, wie der Altar der Streichenkapelle, besitzt auch der Pähler Altar[1]). Auf dessen Mittelbild ist Christus am Kreuz mit Maria und Johannes dargestellt; auf den Innenseiten der Flügel die hl. Barbara und Johannes der Täufer, auf den Außenseiten derselben, die etwas gelitten haben, Maria mit dem Kinde und der Schmerzensmann. Auch hier sind die Köpfe von hoher Schönheit, der von Johannes dem Täufer auch sehr fein im Ausdruck, besonders gelungen ist aber der höchst anmutige der hl. Barbara und derjenige der Maria unter dem Kreuze; bei diesem wie bei Johannes ist charakteristischer Weise der Schmerz nur leise angedeutet, aber keineswegs bestimmt ausgesprochen. Eine tiefe Charakteristik schweren Leidens bietet dagegen der schmerzerfüllte Kopf des Gekreuzigten selbst; daß der Künstler hier den Ausdruck weit mehr als sonst beherrscht, gründet darin, daß es ja die Darstellung des Gekreuzigten war, jener von der Kunst des Mittelalters am meisten behandelten Figur, welche vor allem zu dem Streben nach tiefer Charakteristik führte, und daß es daher in dieser auch schon seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts wenigstens einzelnen hervorragenden Kunstwerken gelang, ein tiefes Empfinden überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Der Körper Christi zeigt natürlich verschiedene Mängel, die Werken dieser Periode in der Regel eigen, die sich übrigens oft noch bis in das 16. Jahrhundert fortschleppen, wie die mageren Arme und die zu langen Beine, auf-

[1]) Bayerisches National-Museum, Parterre rechts, Saal III.

Digitized by Google

fallend roh sind hier, wie übrigens ebenfalls häufig, die Füße; ziemlich gut verstanden und fein modelliert ist der Oberkörper. Die Bewegung des nackten Christuskindchens erinnert an das zunehmende Leben seit dem Ende des 14. Jahrhunderts, das sich gleichzeitig so charakteristisch in der Plastik zeigt, an die vor allem auch der Faltenwurf erinnert. Das Verständnis dafür, wie die Falten im einzelnen durch den Körper und dessen Bewegung bedingt werden, ist noch sehr gering; häufig könnte das Gewand ebensogut über einen Kleiderstock geworfen wie von einem Menschen angezogen sein, aber oft sind gewisse Hauptmotive doch gut verstanden und dadurch, daß der Künstler das Detail noch übersieht, eignet ihm meist jener große, freie Zug, welcher den scharf das Detail beobachtenden Falten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts oft so sehr mangelt[1]).

Nicht viel später als der Pähler Altar entstand wohl die Kreuzigung, die jetzt im zweiten Saale des Erdgeschosses des bayerischen National-Museums hängt. Meßmer hat Recht, wenn er von diesem, durch spätere Übermalung stark beeinträchtigtem Bild sagt[2]), daß es unter dem Einflusse der gleichzeitigen Wandmalerei stehe. Derselbe tritt hier schon wegen des größeren Maßstabes deutlicher als bei dem Altar der Streichenkapelle und dem aus Pähl hervor, weil jene viel feiner sind und daher auch einen mehr speziell der Tafelmalerei entsprechenden Stil zeigen. Die Kreuzigung bildete einst die Rückseite des jetzt in der Nähe hängenden Bildes der Erweckung der Drusiana, wir haben hier

[1]) Man vergleiche z. B. mit dem Johannes des Pähler Altars folgende plastische Arbeiten Oberbayerns (Abbildungen in den Kunstdenkmalen Bayerns): Madonna in Ober-Wittelsbach um 1400, den Petrus im Altar der Streichenkapelle, Anfang des 15. Jahrhunderts; ein sehr drastisches, allerdings stark manieriertes Beispiel dieses Faltenwurfs die Madonna in Feichten (Bezirksamt Altötting), Anfang des 15., ferner Christus, Petrus und Johannes, Anfang des 15 Jahrhunderts, in der Ramsau Hiebei mag auch darauf hingewiesen werden, wie interessant der Vergleich dieses Faltenwurfs mit den gleichzeitigen italienischen Arbeiten bis Florenz ist, man vergleiche z. B. Ghibertis Statuen an Or San Michele mit den genannten, der Grund der Aehnlichkeit liegt auch hier nur in der gleichen Entwicklungsstufe, die durch ungefähr gleichzeitige Entstehung bedingt ist.

[2]) Allgemeine Zeitung 1879, Beilage 58.

Digitized by Google

also ein Fragment der Flügel eines größeren Altarwerkes[1]). Die Charakteristik des Schmerzes ist bei der Kreuzigung bei Johannes und Maria zwar schärfer, aber auch derber, als bei dem Pähler Altar; die Figuren zeigen viel manierierter, als die vorgenannten Werke, die übertriebene Schlankheit, welche uns damals auch in der Holzplastik, besonders aber auch bei den Porträts auf den Grabsteinen sehr häufig begegnet. Wegen des stattlichen Raumes, der durch das große Format dem Künstler zur Verfügung stand, deutet er auch die Umgebung etwas an; bei der Kreuzigung durch eine Wiese und ein paar kleine Bäume; bei der Erweckung der Drusiana aber die Stadt durch eine gotische Architektur, die in verhältnismäßig gute Proportion zu den Figuren gesetzt ist.

Von den Gemälden dieser Periode im bayerischen National-Museum vermute ich wegen der stilistischen Übereinstimmung noch bayerische Herkunft bei dem kleinen Triptychon der Kreuzigung in Saal II, Nr. 1089; ferner auch bei den vier Tafeln (Saal II), den Flügeln eines kleinen Altares mit je zwei Heiligen, nämlich: Peter und Paul, Klara und Margaretha, Johannes und Bartholomäus, Dorothea und Katharina. Jedenfalls sind es aber andere Meister, die wir hier vor uns haben. Daß uns bei dem lückenhaften Material, das sich von den Gemälden der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten hat, von einem Künstler nicht gleich eine ganze Reihe von Werken erhalten blieb, ist selbstverständlich. Die Sucht, das Lebenswerk eines Malers zusammenzustellen, führt daher bei der deutschen Malerei dieser Periode, meist auch noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nur zu luftigen Hypothesen, die auf willkürlichen Voraussetzungen aufgebaut werden und schließlich eine Reihe von Bildern unter dem Namen eines Künstlers zusammenfassen, die nur einige Ähnlichkeit besitzen, weil sie zu ungefähr gleicher Zeit, günstigsten Falls auch noch in der gleichen Schulgruppe entstanden sind.

Wichtige Fortschritte aber wird die Erforschung der deutschen

[1]) Gütige Mitteilung des Herrn Konservators Dr. Hugo Graf aus seinem demnächst erscheinenden Katalog der gotischen Abteilung des bayerischen National-Museums; das Bild kam bei der Säkularisation aus einem bayerischen Kloster nach Schleißheim, von da ins National-Museum.

Digitized by Google

Malerei des 15. Jahrhunderts dann machen, wenn sie versucht, die Lebensverhältnisse und die Entwicklung dieser Kunst in genannter Periode zu erkennen und damit vor allem die Hauptgruppen deutscher Malerei jener Zeit in ihrem eigenartigen Charakter klarzulegen. Die Zusammenstellung und sorgfältige Untersuchung aller einschlägigen Denkmale bietet hiezu noch viel, bisher nicht richtig gewürdigtes Material, das im Zusammenhang mit den Miniaturen bearbeitet werden muß und unter stetem Hinblick auf die entsprechenden Lokalschulen der Plastik, die leider bisher noch sehr wenig eingehenden Studiums gewürdigt wurden.

Für die oberbayerische Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind in der angedeuteten Richtung besonders vier reicher ausgeführte Bilder der Kreuzigung Christi von Interesse, die sich heute noch in der Inngegend, in der sie auch entstanden, befinden [1]). Das älteste dieser Bilder, um 1400 gemalt (1,85 Meter lang, 1,67 Meter hoch) befindet sich auf dem südlichen Seitenaltare der Pfarrkirche zu Altmühldorf; darauf folgt die Kreuzigung in Fürstett (Bezirksamts Rosenheim, 0,98 Meter hoch, 1,20 Meter breit) aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, das Mittelbild eines Triptychons. Von diesen Gemälden erheblich verschieden sind die Kreuzigungen zu Törrwang (Bezirksamts Rosenheim, 1,62 Meter hoch, 0,92 Meter breit) und Oberbergkirchen (Bezirksamts Mühldorf, 2,65 Meter hoch, 2,20 Meter breit) aus der Mitte des Jahrhunderts, die schon zu den Werken der zweiten Hälfte desselben überleiten.

Die einfachste Darstellung bietet naturgemäß das älteste, nämlich das Alt-Mühldorfer Bild, das jedoch leider ganz übermalt wurde; die folgenden zeigen dann eine stetige Zunahme reicherer, lebendigerer Schilderung. In der Mitte dieses Gemäldes (Abbildung Nr. 17) hängt Christus am Kreuz, das Haupt neigt er auf die rechte Schulter, der Ausdruck ist tief empfunden. Der Körper ist sorgfältig modelliert und relativ gut verstanden, zeigt jedoch die Mängel, die wir schon bei dem Gekreuzigten des Pähler Altars erwähnten, mit dem er überhaupt manche, ver-

[1]) Abbildungen derselben werden in den Kunstdenkmalen Bayerns erscheinen.

Digitized by Google

17. Altarbild in Altmühldorf. Um 1400.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite. 76.

Digitized by Google

Digitized by Google

wandte Züge besitzt. An diese Verwandschaft jedoch irgendwelche Folgerungen zu knüpfen, ist unstatthaft; höchstens geben sie einen weiteren Beleg allgemeinen Schulzusammenhanges, denn gerade so oft behandelte, daher in gewissem Sinn typische Figuren besitzen häufig große Ähnlichkeiten in Werken, die sicher gar keinen Zusammenhang haben; gleiches gilt natürlich auch von den Gestalten der Maria und des Johannes.

Das Kreuz umschweben vier Engel, welche in Kelchen das Blut auffangen, das aus den Händen und Füßen, sowie aus den Seitenwunden Christi fließt. Diese Engel weisen zurück auf die ältere Kunst, ich erinnere beispielsweise an das Elfenbeinrelief auf dem Evangeliar Heinrich II. (cim. 57)[1]), wo wir gleichfalls Engel das Kreuz umschweben sehen; mit der Zunahme des Realismus verschwinden sie mehr und mehr, und von den Bildern der hier zu besprechenden Gruppe zeigt sie beispielsweise keines mehr, obgleich sie sich sonst da und dort, wie derartige Züge so häufig, bis ins 16. Jahrhundert in Plastik und Malerei erhalten. Den Kelch aber, der Christi Blut auffängt, hält in jenem Elfenbeinrelief der Zeit Heinrich II. die allegorische Gestalt der Kirche, die bei dem Alt-Mühldorfer Bild, wie auch schon lange vorher nicht mehr auftritt, bezeichnend für das Ueberwinden dogmatischer Züge der Darstellung, die einer freieren Entwicklung der Kunst so hinderlich und deshalb durch dieselbe mehr und mehr beseitigt werden.

Ein Nachklang frühmittelalterlicher Kunst ist auf dem Alt-Mühldorfer Bild auch der Mann auf der linken Seite des Kreuzes, welcher in der Rechten den Kessel hält, mit der Linken den Schwamm zu Christus emporreicht und der, wie auch auf dem Fürstetter Altar, viel kleiner als die übrigen Figuren ist. Es hat dieser kleinere Maßstab seinen Grund darin, daß die frühmittelalterliche Kunst, wie höchst charakteristisch jene Elfenbeinreliefs zeigen, nebensächliche, besonders aber böse Menschen gern durch den kleineren Maßstab zurücktreten läßt; wie dies häufig auch bei den Kriegsknechten geschieht, die um Christi Gewand würfeln, wie wir dies noch Mitte des

[1]) B. Riehl, Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode (Forschungen zur Kunst- und Literaturgeschichte Bayerns 1894) S. 19.

Digitized by Google

15. Jahrhunderts bei der Kreuzigung in Oberbergkirchen, ja sogar noch um 1480 bei der in St. Leonhard finden; unbekümmert darum, daß sich die Gruppe hier ganz in dem Vordergrund befindet. Im Gegensatz zu den allegorischen Gestalten, welche die weitere Entwicklung naturgemäß ausschließt, haben sich der Mann mit dem Schwamm und die Soldaten, die um Christi Rock würfeln, als reale Gestalten, die noch dazu durch bedeutsame Züge der Kreuzigungsgeschichte motivirt sind, erhalten, und zwar um so leichter, als sie zur lebendigeren Schilderung der Scene gut zu verwerten sind; weiterhin aber werden sie natürlich in gleiche Proportion mit den übrigen Figuren gesetzt.

Zu beiden Seiten des Kreuzes sehen wir auf dem Alt-Mühldorfer Bild in festgeschlossenen Gruppen die Angehörigen Christi und die Krieger. Links, also zur Rechten Christi, stehen die Frauen und Johannes, der, tief von Schmerz ergriffen mit gefalteten Händen zu dem Herrn emporblickt, ebenso wie hinter ihm eine der Frauen, während die anderen um Maria beschäftigt sind, die von Schmerz überwältigt hinsinkt. Auf der rechten Seite aber steht zunächst dem Kreuz in voller Rüstung der Hauptmann, mit der Linken stützt er sich auf seinen Schild, während die Rechte auf Christus deutet; das neben ihm angebrachte Spruchband gibt seine Worte wieder: „vere filius dei erat iste.“ Der Hauptmann wendet sich mit dieser Ansprache an einen phantastisch gekleideten Mann, wohl Joseph von Arimathia (siehe Luk. 23,50), den die Worte des Hauptmanns und der Tod Christi tief erschüttern, wie auch die Krieger hinter den Beiden.

Der Eindruck des Alt-Mühldorfer Bildes ist ein feierlich ernster, der durch die verhältnismäßig wenigen Figuren, die ruhige Haltung, die gemessene Bewegung — selbst Maria gleitet nur leise hin — sowie durch die nur gedämpft ausgesprochene Empfindung, vor allem auch durch den einfachen, zügigen Stil etwas Großartiges hat, das wieder entschieden an die Wandmalerei erinnert und in so scharfem Gegensatz zu den späteren Kreuzigungsbildern unserer Gruppe steht, mit ihrer Ueberfülle an Details, mit den übertriebenen, oft grassen dramatischen Effekten. Die beschränkte Zahl der Figuren, ebenso wie der Umstand, daß die Umgebung nicht einmal

Digitized by Google

angedeutet ist, sondern die Figuren einfach vor dem Goldgrund stehen und nur der Boden naturalistisch behandelt ist, ist dabei allerdings ebenso wie der große Stil und die maßvollen Affekte durch die damalige Entwicklungsstufe der Kunst bedingt und weist dadurch zugleich deutlich auf die engen Schranken derselben zu jener Zeit hin. Wenn wir beim Betrachten dieses bedeutenden Kunstwerkes diese Eigenschaften aber gleichwohl nicht als Schranken, sondern nur als Vorzüge fühlen, so gründet das darin, daß der Kunstcharakter der Zeit mit dem Wesen unseres Künstlers in innigem Einklang steht. Der Meister des Alt-Mühldorfer Altares ist eben ein Künstler, der die eigenartigsten, tiefsten Vorzüge der Kunst seiner Zeit, die speziellsten Reize ihres Stiles, in einem harmonischen Kunstwerk mit der Wärme persönlichen Empfindens auszusprechen vermag. Er ist gewiß kein kühner Neuerer, kein Mann, der, wie die Maler der Mitte des Jahrhunderts, den Wendepunkt zu einer neuen Zeit, das mächtige Treiben, das Gären eines bedeutenden Umschwungs zeigt; sondern er ist ein Künstler, bei dem Wollen und Können übereinstimmen, der dadurch ein harmonisches Kunstwerk schafft, das unbedingt anspricht und ergreift und sich daher in seiner Eigenart auch neben den Werken einer reiferen, mit mächtigeren Effekten wirkenden Kunst behauptet.

Da das Bild die meisten gleichzeitigen Arbeiten sicher erheblich überragte und dadurch gewiß großes Aufsehen machte, ist es leicht erklärlich, daß ein schwacher Maler, wahrscheinlich aus Mühldorf, bei seiner in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Kreuzigung die Mariengruppe aus demselben zu leihen nahm. Dieses Bild, aus Mösling bei Mühldorf, befindet sich in der Gemäldesammlung des Freisinger Klerikalseminars; entsprechend dem kleineren Maßstabe des überhöhten Bildes ist die Darstellung noch etwas vereinfacht; die Engel fallen weg, die Gruppe zur Linken Christi, die übrigens fast ganz die Arbeit eines rohen, modernen Restaurators, besteht nur aus dem Hauptmann, Joseph von Arimathia und zwei Kriegern, sie steht dem Alt-Mühldorfer Bild ziemlich frei gegenüber, dagegen ist die Gruppe der Frauen[1]) un-

[1]) Abgebildet bei Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 578.

Digitized by Google

zweifelhaft eine Nachahmung desselben; das Ganze ist eine unbedeutende Handwerksarbeit.

Eine ähnliche Entwicklungsstufe wie das Alt-Mühldorfer Bild zeigt in der Hauptsache die Kreuzigung in Fürstett aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Durch gewisse Äußerlichkeiten erscheint dies Bild zunächst dem Alt-Mühldorfer nahe verwandt. Vor allem haben wir, was leicht erklärlich, wesentlich dieselbe Komposition; der Hauptmann und Joseph von Arimathia erscheinen fast wie freie Wiederholungen aus jenem älteren Werke; da denkt man gern an denselben Meister oder wenigstens an Lehrer und Schüler. Ganz anders gestaltet sich aber die Sache, wenn wir auf die Unterschiede blicken, die für die Kunstgeschichte weit wichtiger als solch zufällige Ähnlichkeiten sind, die ja besonders in der gleichen Gruppe zu jener Zeit leicht erklärlich scheinen. Aus den Unterschieden beider Werke sehen wir nämlich, daß wir in den Bildern nicht nur zwei verschiedene Künstler vor uns haben, sondern daß sich in dem Fürstetter Bild sogar ein wesentlicher Fortschritt im Realismus, wie im Dramatischen zeigt, obgleich der Maler desselben entschieden nicht so bedeutend als der des Alt-Mühldorfer Bildes war.

Auf der Kreuzigung in Fürstett[1]) hängt Christus nicht mehr so ruhig am Kreuz, sondern sein Körper, dessen Seite eben mit der Lanze geöffnet wird, ist bewegt, von Schmerz durchzuckt bis in die Zehen herab. Johannes hält die zusammensinkende Maria; die Zahl der Frauen ist um eine vermehrt; zwei, von denen eine ihr Gesicht verhüllt, beten knieend, von den stehenden aber streckt eine, von Schmerz und Sehnsucht ergriffen, die Hände zu Christus empor, als wollte sie ihn umfangen. Hinter den Marien steht hier noch eine Schar Krieger mit Helebarden, Lanzen und einer Standarte, auf der die Buchstaben: V. (!) P. Q. R. stehen; der vorderste der Krieger aber, der mit der Lanze in Christi Seite sticht, deutet mit der Linken auf seine Stirne, offenbar um Christus zu höhnen. Das dramatische Motiv der Verspottung Christi, das charakteristischer Weise dem Alt-Mühldorfer Altar noch ganz fern liegt, wird in den Kriegern auf der rechten Seite noch weiter ausgesponnen.

[1]) Abbildung wird in den Kunstdenkmalen Bayerns erscheinen.

Digitized by Google

18. Altarbild in Görwang. Mitte des 15. Jahrhunderts.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 80.

Digitized by Google

Digitized by Google

Der erste von diesen, deren Zahl hier, bezeichnend, gegen acht im vorigen Bild, auf neunzehn gewachsen ist, hält ein Spruchband mit der Inschrift: „Si filius dei est, descendat de cruce"; es ist der Inhalt dessen, was die wilden Gesellen, von denen wir natürlich meist nur die Hüte sehen, zu dem Kreuze emporrufen. Diese Krieger sind mit Lanzen und einer Keule bewaffnet, einer derselben trägt eine Standarte, auf die ein Skorpion gemalt ist. Der Hauptmann aber spricht zu Joseph von Arimathia, der hier lebhaft mit den Händen gestikuliert, als wollte er die Wahrheitsbeweise für die Gottheit Christi an den Fingern herzählen.

Auf der Innenseite des linken Flügels des Fürstetter Altares ist das Martyrium der hl. Ursula dargestellt. In einem Segelschiff kniet betend die anmutige, königliche Jungfrau mit ihren elf Gefährtinnen und dem Bischof, während zwei Bogenschützen vom Ufer her Pfeile auf die Gläubigen abschießen, welche diese aber, obgleich sie tief in ihr Fleisch eingedrungen sind, gar nicht sonderlich zu schmerzen scheinen. Auf dem rechten Flügel steht St. Sigismund und ein hl. Bischof, mit durchfurchten, scharf charakteristischen Köpfen, wie sie auch die bayerische Plastik dieser, noch schärfer durchgebildet natürlich der folgenden Zeit, so gerne bietet. Die sehr zerstörten Außenseiten der Flügel stellen männliche und weibliche Heilige dar.

Durch die reichere Darstellung, die lebendigere, mehr dramatische Auffassung deutet der Fürstetter Altar in seinem Gegensatz zum Alt-Mühldorfer an, worauf die Entwicklung der Malerei dieser Zeit zielt; was wir ja hiemit übereinstimmend auch schon in der Miniatur beobachteten. Daraus erklärt sich denn auch, daß zwei Kreuzigungsbilder dieser Gegend, die etwa dreißig Jahre später als der Fürstetter Altar entstanden sein mögen, die volle Konsequenz dieser Bewegung ziehen und damit, wie gesagt, in den schärfsten Gegensatz zu dem Alt-Mühldorfer Bild treten. Die beiden um Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Bilder befinden sich in Törrwang (Bezirksamts Rosenheim, Abbildung Nr. 18) und Oberbergkirchen (Bezirksamts Mühldorf).

Die Maler dieser Bilder sind durchaus keine bedeutenden, sondern nur recht mittelmäßige Künstler, die weder das volle Können ihrer Zeit repräsentieren, noch der Kunst, wie man vielleicht glauben könnte,

Digitized by Google

andere Bahnen zu öffnen versuchen, sondern sie zeigen nur, was damals der Durchschnittsmaler leisten konnte; für die allgemeine Entwicklungsstufe sind sie aber gerade deshalb bei ihrem scharf ausgeprägten Charakter von hohem Interesse. Die Wandlungen, welche die Malerei damals erfahren, hätte ein besserer Künstler zwar erfreulicher, aber nicht leicht charakteristischer aussprechen können als diese, die ihre Werkstatt wohl in irgend einer der Innstädte hatten, die aber gerade dadurch von hohem Interesse sind, weil sie zeigen, wie diese Änderung der Auffassung und Anschauung der Malerei eine echt volkstümliche, alle kunstübenden Kreise durchdringende war.

Der konsequente Umschwung zum Realismus, wie er sich in diesen Bildern, allerdings sehr exzentrisch, zeigt, wird in der Malerei seit dem Beginn wissenschaftlicher Kunstforschung für ganz Deutschland auf niederländischen Einfluß zurückgeführt. Es geschieht dies jetzt zwar nicht mehr in so rückhaltloser Weise wie früher, aber allenthalben wirkt dieser Glaube noch nach und führt vielfach zu falscher Beurteilung des geschichtlichen Ganges der deutschen Malerei.

Wie dieser Irrthum entstanden, warum er sich so zähe behauptet, liegt nahe. Man studierte naturgemäß die deutsche Malerei zuerst in ihren Hauptwerken in den Galerien, aber man studierte sie nicht und studiert sie auch heute noch viel zu wenig im deutschen Land. Hält man sich aber nur an die hervorragenden Werke der Galerien, so liegt es nahe, zwischen den wenigen Meistern, deren Bilder hier so ruhig neben einander hängen, stets nach direkten Beziehungen zu suchen und dabei zu vergessen, wie weit Bayern und Oesterreich, um bei unserm speziellen Fall zu bleiben, von den Niederlanden entfernt lagen, wie lange Zeit im Mittelalter Kunstwerke, die dort geschaffen wurden und dort verblieben, brauchten, um irgend einen Einfluß auf unsere Kunst zu üben, durch wie viel Hände und Köpfe sie gingen, wodurch ihr Charakter stets verändert wurde, bis sie zu uns gelangten.

Daß der Zusammenhang der Kunstentwicklung und zwar nicht nur national, sondern sogar international, im Mittelalter, wie in den folgenden Perioden besteht, lehrt vor allem die Architekturgeschichte, bei der wir diesen Zusammenhang häufig im einzelnen

Digitized by Google

bestimmt beweisen und begründen können und die schon deshalb die Grundlage des historischen Studiums der mittelalterlichen Kunst bilden muß. Ebenso lehrt aber auch die Architekturgeschichte, daß, wie schon der verschiedene Kunstcharakter der einzelnen Baugruppen zeigt, die Entwicklung sich andererseits doch in streng geschiedenen, lokalen Gruppen vollzieht.

Der Zusammenhang zeigt sich dabei in der Uebertragung der Anlage der Kirchen, die, zumal bei dem innigen Band, das hier die Orden boten, durch das Verschicken von Plänen und Bauvorschriften leicht weite Verbreitung finden konnte. Der Zusammenhang zeigt sich ferner besonders in dem Uebertragen technischer Fortschritte, die sich innerhalb der Klostergemeinschaft fortpflanzen und später von Bauhütte zu Bauhütte gehen, besonders auch dadurch, daß man, sobald man sich bei einem schwierigen Problem nicht recht zu helfen wußte, berühmte, fremde Baumeister als Experten berief. Durch all dies gewann natürlich das architektonische Leben jener Zeit einen größeren Zug, leichtere Verbindung nach auswärts, als Plastik und Malerei, deren Verhältnisse entschieden kleiner und beschränkter waren. So sehen wir denn auch an der stattlichen Kirche, die in Anlage und Technik fremde Einflüsse zeigt, im Detail und besonders in dem plastischen Schmuck scharf den lokalen Charakter, weil man zwar den Plan, vielleicht auch noch den Baumeister, sicher aber nicht die Schaar der Steinmetzen aus der Fremde bezog.

Für Plastik und Malerei war es weit schwerer, wie für die Architektur, die Verbindung zwischen entfernten Orten zu gewinnen, noch dazu, wenn die Entfernung so groß wie von Bayern nach den Niederlanden, und die lokale Entwicklung tritt daher hier noch maßgebender als in der Architektur in den Vordergrund. Dem Verschicken der Kunstwerke darf man, wie wir sahen, in der Miniatur keine große, in der Tafelmalerei aber fast gar keine Bedeutung, wenigstens für die Beziehungen bayerischer und niederländischer Kunst dieser Zeit, beilegen; daß aber mehrfach bayerische Maler in den Niederlanden ausgebildet wurden, ist noch weniger wahrscheinlich, als ehedem die Beziehungen zu Köln.

In der That liegt auch ein irgend direkter Zusammenhang

Digitized by Google

zwischen der bayerischen und niederländischen Malerei dieser Zeit nicht vor und der Umschwung zum Realismus und damit zusammenhängend die Landschaft, womit man ihn beweisen wollte, gründen, wie dargelegt wurde, in ganz anderen Verhältnissen. Die bayerische Malerei entwickelte sich im wesentlichen selbständig, unter Anregung zunächst der Nachbarschulen von Tirol und Schwaben, weiterhin namentlich von Augsburg. Die Wendung zum Realismus, auf die ja die gesamte Entwicklung der mittelalterlichen Kunst zielt, kommt an vielen Orten ungefähr gleichzeitig in verschiedener Weise zum Durchbruch, sie zeigt sich daher auch ebenso in der Geschichte des Ornamentes[1]), wie in der Plastik, in welcher doch wohl niemand während des 15. Jahrhunderts einen Einfluß der Niederländer auf Altbayern vermuten wird. Was aber speziell die Landschaft anbelangt, so lehrten die Miniaturen, daß den Bayern hiefür die Augen schon seit Beginn des Jahrhunderts aufgegangen waren, und wir werden auch weiterhin eine reiche und stets sehr selbständige Uebung der Landschaftsmalerei in Bayern finden, die schließlich in dem Regensburger Albrecht Altdorfer gipfelt, die ja übrigens auch der Münchener Kunst des 19. Jahrhunderts wieder im hohen Grade eignet.

Der Charakter der Bilder von Törrwang und Oberbergkirchen ist echt bayerisch, eine allgemeine Verwandtschaft besitzt er mit Werken der Brixener Schule[2]), von niederländischen Einflüssen ist keine Rede, auch steht er der benachbarten fränkischen Kunst fremd gegenüber, speziell der Nürnberger Schule, mit der die bayerische Kunst überhaupt auffallend wenig Berührungspunkte zeigt. Der Realismus, mit ihm verbunden die reichere Erzählung, die lebendigere, mehr dramatische Darstellung, die diese Bilder in so wesentlichen Gegensatz zu älteren Werken der gleichen Schule setzen, sind also nicht das Resultat fremder Einflüsse, sondern lediglich bedingt durch die Entwicklung der Schule selbst, weshalb wir sie bisher, wie

[1]) Siehe hierüber den oben genannten Aufsatz über Sterzing.

[2]) Ueber diese brachte Hans Semper eine Reihe dankenswerter Mitteilungen in seinen bei Wagner in Innsbruck erschienenen Schriften: Wandgemälde des Brixner Kreuzganges. 1887. Die Brixner Malerschule. 1891. Kunststudien in Tirol. 1894.

Digitized by Google

auch weiterhin, Schritt für Schritt verfolgen können. Reicher wird die Darstellung hier schon dadurch, daß neben Christus auch die beiden Schächer am Kreuz gegeben sind; der böse natürlich furchtbar zerschunden, in den entsetzlichsten Schmerzen sich krümmend; auf dem Oberbergkirchener Bild sitzt ein Teufel bei ihm und nimmt seine Seele in Empfang, während die des Gerechten ein Engel abholt.

Im Vordergrund links steht die Gruppe der Frauen mit Johannes, in welcher der Künstler, besonders der des Oberbergkirchener Bildes nach lebhafter Charakteristik strebt, die sich bis zum Aufschrei des Schmerzes in wilder Leidenschaft steigert. Neben dieser Gruppe steht auf dem Bild in Oberbergkirchen noch Veronika mit dem Schweißtuch. Maria Magdalena tritt beidemale an den Kreuzesstamm heran, bei dem Bild in Oberbergkirchen umfaßt sie knieend denselben, bei dem in Törrwang, wo sie in reiches modisches Gewand gekleidet ist, streckt sie ihre Hände flehend zu Christus empor; beidemale wurde der zurückgeworfene Kopf der Magdalena, besonders durch die ungeschickte Zeichnung der Nase, sehr häßlich, während ihn der Künstler der Tradition entsprechend, doch offenbar schön bilden wollte.

Im Vordergrunde rechts sehen wir, kleiner als die übrigen Figuren, die Kriegsknechte um Christi Gewand würfeln; in Törrwang sind es drei, auf dem größeren Bild in Oberbergkirchen sieben wüste Gesellen, die auf letzterem Bild eben in Streit geraten, wobei einer dem andern mit der Hand in den Mund fährt, um ihm diesen auseinander zu reißen. Das Streben, die wilde Leidenschaft zu charakterisieren, unterstützt durch den Gedanken, die böse That durch die häßlichen Menschen recht abschreckend darzustellen, führt hier, wie so häufig bei deutschen Passionsbildern, zu rohen, fast komischen Karikaturen.

Hinter dieser Gruppe, gegen das Kreuz zu, sehen wir auf beiden Bildern den gläubigen Hauptmann und Joseph von Arimathia, letzterer in phantastischer Tracht. Auf dem Bild in Oberbergkirchen sitzt der Hauptmann zu Pferd, wie überhaupt die stattliche Reiterschaar, die allerdings in der Zeichnung zuweilen mit den dazwischen befindlichen Leuten zu Fuß etwas in Kollision gerät, mit ihren bunten

Digitized by Google

Trachten, mannigfaltigen Waffen, den Fahnen und Standarten einen Hauptgegensatz zu den früheren Bildern ausmacht und jene Ueberfüllung herbeiführt, die besonders bei dem schmalen Törrwanger Bild statt der klar gesonderten, einfachen Gruppen der älteren Meister die Figuren am Kreuzesstamm als einen wirren Knäuel erscheinen läßt, aus dem nur die Gruppe der Frauen einigermaßen klar heraustritt.

Den weiteren Verlauf dieser Entwicklung möchte ich nur durch zwei Beispiele kurz andeuten. Durch das große Kreuzigungsbild in St. Leonhard (Bezirksamts Wasserburg, 2,45 Meter hoch, 1,98 Meter breit), um 1480, eine derbe Arbeit, die in Stil und Auffassung ganz den vorgenannten Werken entspricht, nur in folge der vorgeschritteneren Zeit noch beträchtlich freier und lebendiger ist, und durch das Mittelbild der Kreuzigung (1492) auf dem großen Altar aus der Münchener Franziskanerkirche im bayerischen Nationalmuseum. Dieses zeigt, wie in der nahe verwandten Münchener Schule noch zu Ende des Jahrhunderts die gleiche Grundauffassung durchklingt, trotz erheblicher Unterschiede, die die vorgeschrittenere Zeit und die andere Schule, noch mehr aber die eigenartige, hier recht interessante Individualität des Künstlers bedingen.

III.

Die bayerische Miniaturmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts malten im Kloster Tegernsee zwei Künstler, deren Miniaturen zwei wesentlich verschiedene Richtungen vertreten; der eine die elegante, zunftgerechte Miniatur, der andere einfache Zeichnung, höchstens leicht koloriert, oft flüchtig in der Arbeit, aber bedeutend durch die selbstständige Erfindung. Der Miniaturmaler war Heinrich Molitor, Bürger von Augsburg, der hier 1451 den zweiten Band von Ludolphi vita Christi schrieb und mit hübscher Anfangsinitiale versah; der zweite aber ein Mönch des Klosters, Bruder Antonius, der 1459 eine Handschrift mit höchst originellen Illustrationen zierte,

Digitized by Google

von denen namentlich die Zeichnungen zum defensorium Mariae virginis von hohem Interesse sind.

Von Heinrich Molitor fand ich mehrere Handschriften, vielleicht sind auch noch andere Werke dieses Künstlers erhalten, die er teils für Tegernsee, teils für Scheyern schrieb und die zusammengehalten mit dem, was wir aus den Schlußbemerkungen seiner Bücher erfahren, ein ziemlich klares Bild von dem Mann und seiner Kunst geben.

Die früheste Nachricht über Heinrich Molitor aus Augsburg steht am Schluß des zweiten Bandes jener Ludolphi vita Christi (cod. lat. 18075, Tegerns. 75 und 76). Hier heißt es nämlich, daß das Buch den 17. Mai 1451 durch Heinrich Molitor von Augsburg, der damals in Tegernsee weilte, beendet wurde. Den ersten Teil dieses Werkes hatte laut Schlußnotiz 1448 Heinrich Molitor von Oettingen geschrieben, es ist dies vielleicht derselbe Künstler, der dann eben aus Oettingen stammte und sich zwischen 1448 und 1451 in Augsburg niederließ.

Beide Bände besitzen nur eine Initiale und Randverzierung und zwar auf dem zweiten Blatt; der Stil beider ist im wesentlichen derselbe, in dem ersten Bande aber härter und weniger elegant als in dem zweiten. An die spätgotische Initiale schließt sich eine elegante Ranke, die zwar im ganzen streng ornamental, aber doch einige Ansätze zu natürlichen Blumen zeigt. Die Arbeit entspricht in ihrer leichten, eleganten Form, in ihrer sauberen Zeichnung und Malerei vollkommen den späteren Werken Molitors, nur sind die an den Rand gezeichneten Tiere etwas schwächer, als in den folgenden Arbeiten. Es sind hier ein Käuzchen, eine Mücke und drei Vögel, von denen einer, wie das Spruchband unter ihm berichtet, das Lob des Höchsten singt.

Die Anwesenheit dieses wohlgeschulten Augsburger Künstlers in Tegernsee erscheint schon nach dieser Probe seines Könnens beachtenswert, erhält aber noch größere Bedeutung dadurch, daß ihn die folgenden Handschriften, von denen noch zwei in den Jahren 1474 und 1475 für Tegernsee entstanden, als einen in der That recht tüchtigen Künstler zeigen, der, wie wir sehen werden, in Tegernsee offenbar auch etwas Schule gemacht hat. Da sich

Digitized by Google

Molitor nur Schreiber zu nennen pflegt, so können Zweifel darüber auftauchen, ob er den malerischen Schmuck seiner Handschriften selbst besorgte. Schon seit dem 13. Jahrhundert[1]) sind ja Schreiber und Maler desselben Buches oft verschiedene Personen gewesen. Bei Molitor, dessen Malereien sich ausschließlich auf Initialen und Randverzierungen beschränken, scheint mir dies jedoch schon deshalb nicht wahrscheinlich, weil die malerische Zier seiner sämtlichen, an verschiedenen Orten entstandenen Bücher so übereinstimmt, daß sie doch wohl von einer Hand herrührt.

Das zweite Werk Molitors ist: „Joannes Januensis Catholicon" (lat. 17402, c. pict. 7c), nach einer Notiz auf dem ersten Blatt wurde es 1456 begonnen, nach der Schlußnotiz 1458 vollendet. Da er hier nur schreibt: „per manus Heinrici molitoris de Augusta", so läßt sich nicht entscheiden, ob das Buch in Augsburg oder Scheyern gemalt wurde, feststeht aber durch mehrfache Belege, daß es für dieses Kloster und zwar auf Bestellung von dessen Abt Wilhelm gefertigt wurde. Da das Catholicon Molitors bedeutendstes Werk ist, so werden wir wohl am besten an dieses einige Bemerkungen über seine Kunst knüpfen.

Die Formen- und Gedankenwelt der Randverzierungen Heinrich Molitors steht im großen und ganzen noch auf derselben Stufe wie jene der Salzburger Bibel von 1430, wenn auch der späteren Zeit entsprechend sein Ornament weniger streng stilisiert, zuweilen ein stärkeres Beiziehen der Naturformen zeigt. (Vergleiche Abbildung Nr. 14 und 15 mit Nr. 20.)

Molitors ornamentale Randverzierungen sind stets mit großem Geschick und sehr sorgfältig gezeichnet, sauber und oft mit feinem Farbensinn gemalt. Es sind einfache Ranken, die in großem, freiem Zug die Textkolumnen einfassen. Die ornamentalen Motive sind hier, wie auch bei anderen Handschriften nicht sehr zahlreich, woraus allein schon sich manche Uebereinstimmung der Werke erklärt; diese Elemente werden aber durch die mannigfaltigen Windungen und Verschlingungen der Ranken so geschickt und verschiedenartig kombiniert, daß häufig durch ein ganzes Buch mit zahlreichen Ran-

[1]) Vergleiche Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I, 288.

Digitized by Google

ken doch nie eine vollkommen der andern gleicht, was allein schon dieser Kunst einen Zug jugendlicher Frische, einen hohen Reiz verleiht.

Auch die Genrefiguren und Tiere kehren bei Molitor wieder, die wir schon in der Salzburger Bibel trafen, und zwar keineswegs wesentlich von jenen unterschieden, häufig sogar die gleichen Tiere, aber doch offenbar stets selbständig erfunden. So sehen wir ein Eichkätzchen (fol. 150), einen Reiher (fol. 156), einen Bär (fol. 161) und ein Käuzchen (fol. 311), das sich mitleidig zur Seite wendet und dessen beschauliche Gedanken das Spruchband mit den Worten: „O Welt" verrät. Blatt 77 aber sitzt im Ornament ein Teufel mit einer Schriftrolle, während in der Initiale auf Blatt 55 drei Engel Harfe, Orgel und Geige spielen.

Molitors bedeutendste Leistung ist entschieden das Titelblatt vorliegenden Buches, wo die reiche Initiale (Abbildung Nr. 19) dnrch die Landschaft, ebenso wie die Randzier durch Pflanzen, Tiere und Menschen einen so freien Naturalismus entfaltet, wie ihn die gleichzeitige Tafelmalerei noch keineswegs zeigt.

Die Initiale befindet sich in der oberen Hälfte des Blattes, unten dagegen beginnt der Text; beides umschließt eine Randverzierung, die oben mehr ornamental, unten überraschender Weise ganz naturalistisch gehalten ist, so daß man hier vielleicht an einen fremden Einfluß denken kann, der aber ganz verarbeitet, ganz in den landesüblichen Stil übersetzt ist.

In der unteren Hälfte des großen Buchstabens A (Abbildung Nr. 19) sitzt Maria mit dem Kinde in blumenreicher Wiese, durch die ein Bach fließt; vor ihr kniet betend Abt Wilhelm, dessen Mitra ein Engel hält, hinter dem Abt kniet ein Mönchlein; in der Wiese sehen wir noch einen Hund und ein Häslein. Ein Zaun, auf dem ein Vogel sitzt, grenzt die Wiese vom Hintergrund ab, den eine Hügellandschaft mit einer Stadt bildet, über der sich der heitere Himmel wölbt. Im oberen Teil der Initiale ist der segnende Gott Vater dargestellt mit zwei singenden Engeln.

Die Initiale wird durch einen schmalen Ornamentstreifen mit vier Wappen eingefaßt, um diesen ist ein breiterer Rand mit hübschem Ornament gezogen, zwischen dem sich Vögel tummeln, wäh-

Digitized by Google

rend in den Ecken die Evangelistensymbole, oben in der Mitte ein Engel mit dem Kreuz, unten dagegen mit einem Wappen, in der Mitte rechts und links aber die Brustbilder von Magdalena und St. Leonhard angebracht sind.

19. Initiale des Catholicons, geschrieben durch Heinrich Molitor für Scheyern 1456—1458.

In der Randverzierung sind oben, wo sie ornamental behandelt ist, alle möglichen Vögel untergebracht, sowie Hasen und Affen, welche Aepfel und Birnen essen, und ein Hirsch mit hübsch gezeichnetem Geweih. Unten dagegen tritt an Stelle des Ornamentes rechts ein Rosenstock, zwischen dem Maikäfer, Fliegen, Marienkäfer, Eichkätzchen und anderes Getier sich herumtreiben, während links ein Stock Akeley steht. Am untern Rand aber wachsen in einer Wiese vor einem Zaun Erdbeeren und Trauben,

Digitized by Google

blühen Glockenblumen und Vergißmeinnicht; dazwischen spaziert ein Einsiedler und ein Bauer, der eben eine Traube kostet. Auch da tummeln sich lustig Tiere herum, ein Affe bläst den Dudelsack, während sich ein anderer kratzt, wo es ihn eben juckt; ein Bär vollführt einen markerschütternden Gesang, während sein Freund mit einer Keule einen Igel angreift, der sich mit einer Lanze verteidigt; zwei Störche suchen ihre Nahrung, auch Schmetterling, Eichkätzchen und noch manche andere Tiere freuen sich hier ihres Daseins.

Im Jahre 1471 beendete Heinrich Molitor den vierten Band von: „Vincentii de Burgundia speculi historialis," den ersten Band dieses Werkes (lat. 17416 — 17418) schrieb laut Schlußnote Johannes Reym von Augsburg und beendete ihn 1464 unter Abt Wilhelm Keynberger; der zweite Band, den Oefele noch in der Bibliothek zu Scheyern sah, ist nicht mehr vorhanden; als Schreiber des dritten nennt sich an dessen Schluß der Scheyerner Mönch Frater Maurus von Eichstätt, der diesen Band unter Abt Georg 1468 beendete; während am Schluß des vierten Bandes steht, daß dieser durch Heinrich Molitor „corographus et concivis augustensis" 1471 unter Abt Georg Spörl von Scheyern vollendet wurde.

Die Randleisten und Initialen der drei Bände zeigen vollkommen einheitlichen Stil, so daß sie wohl zum Schluß der ganzen Arbeit sämtlich Molitor und zwar geschickt und sorgfältig, wie gewöhnlich, ausführte. Allerdings sind die Randverzierungen des letzten Bandes etwas brillanter, aber auch sie besitzen ein Ornament, das gegenüber den vorerwähnten Arbeiten keine neuen Gesichtspunkte bietet, ebenso wie die wenigen streng stilisierten Blumen und die paar kleinen Tiere. Besonders zu erwähnen ist der Engel mit dem Wappen von Scheyern (I. Band, fol. 1) und am Rand daselbst ein Vögelein; ein Storch, der seinen Kopf zurückbiegt in demselben Band (fol. 134) und ebenda ein Käuzchen (fol. 178)[1]. In dem dritten Band finden

[1]) Auf dem Spruchband neben diesem finden sich die Buchstaben: M. N. D. O. W. A. S. — Auf dem Spruchband in lat. 18075 (fol. 2) die Buchstaben: M. I. A. S. Sollten sich dieselben nicht auf Molitor beziehen? Es ist dies um so wahrscheinlicher, als der Name des Malers öfters auf derartigen Spruchbändern in den Randleisten genannt wird.

Digitized by Google

20. Randornament. Vitae patrum, geschrieben von H. Molitor 1474 für Tegernsee.

wir wieder das Wappen von Scheyern (fol. 1), ferner Biene und Fliege (130) und einen Reiher (159).

Die beiden folgenden Werke fertigte Molitor wieder für das Kloster Tegernsee und zwar auf Bestellung des Abtes Konrad. Das erste derselben wurde 1474 vollendet und enthält: „Vitae patrum et quorundam sanctorum" und „liber gestorum Barlaam et Josaphat" (lat. 18093). Die äußerst zahlreichen kleinen Initialen des Buches, die sich oft wiederholen, haben keine Bedeutung; beachtenswert sind dagegen die zwölf größeren, rein ornamentalen Initialen, an die sich reizvolle Ranken schließen, welche die gewohnte Sicherheit der Hand und die Eleganz der Ausführung Molitors zeigen und deren hübsche, frische Farben sich, wie fast durchweg in seinen Werken, trefflich erhalten haben.

Rose, Akeley und Kornblumen, (Abbildung Nr. 20) weisen darauf hin, wie sich der Sinn für die Natur mehr und mehr in diesen Randverzierungen ausspricht, was für die Entwicklung des Naturalismus in der Spätgotik überhaupt von Interesse ist. Die erste Phase dieser Entwicklung, für welche die Salzburger Bibel sehr bezeichnend ist (Abbildungen Nr. 14 und 15), bildet diese Ranken nur ornamental und zwar streng stilisiert, so daß der Zusammenhang dieses Ornamentes mit dem architektonischen noch leicht kennbar ist. In der nächsten Stufe, der Molitor angehört,

Digitized by Google

wird dieses Ornament freier gestaltet, bildet sich mehr seinen eigenen Stil, öfters werden jetzt natürliche Blumen in das Ornament gefügt, die aber stets noch eine bestimmte Stilisierung erfahren. Der Kreis der hiefür geeigneten Blumen ist ein eng begrenzter, weshalb uns auch dieselben Blumen häufig in Handschriften begegnen, die sicher in gar keinem Zusammenhang mit einander stehen; diese Blumen sind gewöhnlich Rose, Akeley, Cyclamen, Korn- und Glockenblumen, auch Weinlaub wird ab und zu in diese Ranken gemalt. Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts kommt die dritte Phase, das Ornament wird stets freier, Blumen und Blätter immer naturalistischer, die Ranke wird nicht selten als Astwerk gebildet. (Abbildung No. 29.) Die volle Konsequenz dieser Entwicklung zieht schließlich das 16. Jahrhundert mit seiner sehr freien und häufig ganz naturalistischen Randzier von Prachthandschriften, die aber gleichwohl ihre Herkunft aus dem 15. Jahrhundert nicht verleugnet, ich brauche ja hier nur an das herrlichste Werk derselben, nämlich an Dürers Zeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, zu erinnern.

Daß sich diese Phasen nicht immer streng scheiden, sich nicht durch feste Daten abgrenzen lassen, ist selbstverständlich; ein besonders geschickter Künstler, wie der Maler der Salzburger Bibel, erfreut uns schon um 1430 mit einem Rosenzweig, während besonders schwache Künstler, die ängstlich am Alten hängen bleiben, noch zu Ende des Jahrhunderts sich nicht über die rein ornamentale Weise hinauswagen. Dadurch werden wir gewarnt, kleinlich und äußerlich zu systematisieren, aber die Entwicklung im ganzen liegt klar vor und ist für die Geschichte des Ornamentes um so interessanter, als sie sich durch zahlreiche, sicher datierte Werke genau beweisen läßt.

Am Schluß des letzten Werkes Molitors: „Cassiani de institutis sanctorum patrum“ und „collationes patrum“ (lat. 18074), schreibt er, daß dieses Buch 1475, als Abt Konrad dem berühmten Kloster Tegernsee vorstand, durch ihn, den Schreiber Heinrich Molitor in Augsburg, vollendet wurde. Das Buch enthält zweimal das Wappen von Tegernsee und äußerst zahlreiche, sehr geschickt ausgeführte Initialen und Randornamente. Neue Seiten des Künstlers zeigt es nicht, eine irgend wesentliche

Digitized by Google

Stilveränderung hat er während der siebenundzwanzig Jahre, durch die wir seine Thätigkeit verfolgten, nicht erfahren. Molitor war ein geschickter, wohlgeschulter Miniator, der aber dadurch, daß er in der Regel nur Ornamente zur Verzierung seiner Handschriften malte, trotz aller Variationen derselben doch im wesentlichen bei dem stehen blieb, was er in der Jugend gelernt hatte.

Molitor scheint seine Thätigkeit überwiegend bayerischen Klöstern, nämlich Tegernsee und Scheyern gewidmet zu haben, er gehört deshalb auch in die Geschichte der bayerischen Malerei, um so mehr als sich in Tegernsee und Scheyern weitere Werke an ihn anschließen. Nach der Handschrift von 1448 stammte er wohl aus Oettingen, siedelte dann, jedenfalls sehr zum Nutzen seiner Kunst, zwischen 1448 und 1451 nach Augsburg über. 1451 treffen wir ihn in Tegernsee, wohin er wohl zog, um Aufträge zu erhalten, ebenso wie dann vielleicht auch nach Scheyern. Seinen Wohnsitz hatte Molitor aber auch ferner in Augsburg, wo er, wie seine Bezeichnung als „corographus, scriptor und concivis" beweisen, als zünftiger Meister das Bürgerrecht besaß. Durch seine Arbeiten für Tegernsee und Scheyern trug Molitor mit dazu bei, den Zusammenhang der benachbarten Augsburger Schule mit der bayerischen herzustellen. Dieser Zusammenhang zeigt sich mehrfach auch weiterhin und er, sowie manche Ähnlichkeiten, welche den beiden Nachbarschulen von Haus aus eigen sind, führten mehrfach zu dem Irrtum, bayerische Arbeiten willkürlich schwäbischen Malern zuzuschreiben, in welchen Fehler natürlich die am meisten verfallen, die glauben, daß jedes Gemälde dieser Zeit unbedingt von einem der wenigen uns bekannten und geläufigen Maler stammen müsse.

Den Einfluß der Kunstweise Molitors auf die Miniaturen von Tegernsee, das in der bayerischen Kunstgeschichte des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts eine sehr bedeutende Rolle spielt, namentlich auch durch seine große[1]) Bibliothek, um die sich Abt Konrad (1461—1492) ganz besondere Verdienste erwarb, zeigt ein Psalterium, das 1489 ein Vikar im nahen Egern, Thomas

[1]) Siehe hierüber auch die Dissertation v. R. Spiller, Studien über Albrecht von Scharfenberg und Ulrich Füetrer, Leipzig 1883, und Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern, III. Bd. S. 113 u. anderwärts.

Digitized by Google

Haympuech schrieb (lat. 19263)[1]), der aus Prag bei Mauthausen in Ober-Oesterreich stammte. Das Buch enthält auf gemustertem Goldgrund einfach mit gotischem Ornament gezierte Initialen (fol. 7, 54, 194, 293), an die sich gut gemalte, einfache Ranken spätgotischen Stils schließen, mit stilisierten Blumen und Akeley; im Stil entsprechen sie ganz den Arbeiten Molitors, aber die Ausführung ist flüchtiger. Der zweite Band dieses Werkes enthält nur ein paar kleine, mit spätgotischem Ornament gezierte Initialen.

Offenbar derselbe Künstler besorgte auch den malerischen Schmuck der aus Tegernsee stammenden Koburgerschen Bibel von 1483 (Incunabula cum anno, 1297). Zunächst kolorierte er hier sorgfältig sämtliche Holzschnitte und füllte die Initialen aus. Eine selbständigere Arbeit aber sind dann die etwa sechzig geschmackvollen Randverzierungen dieser Bibel. Sie sind fast durchweg ornamental, aber mit reichem Wechsel der Formen, nur Rose, Akeley, Kornblumen und ähnliches zeigen in der üblichen Stilisierung direkteren Anschluß an die Natur. Auch die Fratzen Molitors kommen vor und in der besonders reichen Randleiste von Blatt 296 sehen wir einen Hirsch und eine Hindin, sowie in Blumen die Halbfiguren zweier Propheten, wie sich solche auch auf dem reichen Titelblatte finden, auf dem unten ein Engel zwei Wappenschilde hält.

Auch noch zu Ende des Jahrhunderts entstanden einige Werke, die an dieser Kunstweise festhielten, so 1497: „Passiones quatuor cum notis musicis“ (lat. 19219)[2]). Ueber die Herkunft des Buches gibt zunächst eine Inschrift auf einem Spruchband (fol. 1) Auskunft: „Anno domini 1497 scriptus est liber iste in Tegernsee“, ferner auf der Rückseite von Blatt 18: „Attinet Tegernsee 1497“, sowie schließlich die durch einen Engel gehaltenen Wappen auf dem ersten Blatt. Die Initialen sind auf gemustertem Goldgrund ausgeführt und werden durch einfaches, aber feines spätgotisches Ornament dekoriert. An sie schließen sich Ranken (fol. 1, 18, 24, 50) mit

[1]) Über diesen Thomas Haympuech und seine Bibliothek siehe auch Günthner a. a. O., III. Bd. S. 115 u. 116.

[2]) Im Katalog irrtümlich als 16. Jahrhundert bezeichnet.

Digitized by Google

Ornament und streng stilisierte Blumen in sehr reicher und gewandter Ausführung. Unter den nur mit Ornament geschmückten Handschriften gehört diese zu den interessantesten, sie ist die Arbeit eines gewandten Künstlers. Gegenüber Molitor sind die freien Variationen der reichen, spätgotischen Formenwelt für die vorgeschrittenere Zeit charakteristisch, gleichwohl steht aber auch dieser Künstler, der nur an den unteren Rand des ersten Blattes zwei Vöglein malt, in der Hauptsache noch ganz auf derselben Entwicklungsstufe.

Ein „cantus choralis pro missa cum notis musicis“ (lat. 19266) ist eine schwächere Tegernseer Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die Formen des geschmeidigen spätgotischen Ornamentes wechseln stets, die Ranken werden häufig schon als Astwerk gebildet und auch die stilisirten Blumen sind sehr mannigfaltig. Im Vergleich zu gleichzeitigen Arbeiten anderer Klosterschulen in Bayern zeigt übrigens auch diese Handschrift noch, wie, gehoben durch die in Tegernsee arbeitenden Künstler und die guten Vorbilder der Bibliothek, hier selbst schwächere Maler doch noch besser arbeiteten, als anderwärts.

Nur eine Initiale (fol. 7) mit spätgotischer Ranke, schwer in den Formen, aber immerhin noch mit gewissem Geschick gemacht, enthält das Psalterium von 1487 (lat. 19283), das nach dem Kalender ebenfalls in Tegernsee entstand.

Von 1460 stammt laut Inschrift auf einem Spruchband des ersten Blattes ein Missale (lat. 19236), bei dem der Kalender wieder Tegernsee als Entstehungsort feststellt. Die Initialen mit spätgotischem Ornament im Körper der Buchstaben sind auf zum teil feingemustertem Goldgrund ausgeführt. Von erheblichem Interesse für die Geschichte der Ornamentmalerei sind die Ranken, die zuweilen (z. B. fol. 1) den ganzen Rand umfassen. Auch sie gehen von dem Ornament aus, das die Architektur vorgebildet hatte, aber sie behandeln dasselbe, der Verwertung in der Buchmalerei entsprechend, freier, was besonders bei der verhältnismäßig frühen Entstehungszeit des Werkes (1460) interessant ist. Nicht nur, daß (z. B. auf Blatt 1) sie in die typische Rose und Akeley, zu denen hier auch die Cyclame (fol. 127) tritt, übergehen, oder in stilisierte

Digitized by Google

Blumen, sondern die Ranken selbst werden weit freier stilisiert und einmal (fol. 127) kommt der Maler sogar auf den originellen Einfall, ihren Anfang durch zwei Hände halten zu lassen. Die Blätter werden mitunter (so fol. 127) rein naturalistisch gebildet, auch wagt es der Künstler, dieselben ohne Anschluß an die Ranke auf den Rand zu malen, so daß er, obgleich ganz innerhalb der heimischen Schule stehend, jener naturalistischen Behandlung sich nähert, welche die Niederländer in ihren gleichsam auf den Rand ausgestreuten Blättern und Blumen so meisterhaft handhabten. Obgleich ein ganz tüchtiger Künstler, so erreicht der Maler dieser Handschrift doch Molitor nicht an Eleganz der Arbeit, aber an freier Handhabung der Kunst ist er ihm entschieden überlegen, der noch fünfzehn Jahre später zähe an seinem alten Stil festhält. Beachtenswert ist auch die Kreuzigung dieses Missale (fol. 130). Der magere Körper des Heilands ist ziemlich verstanden und sorgfältig modelliert, auch der Ausdruck des Schmerzes ist ganz gut gegeben. Fein empfunden ist die demütig ergebene Haltung der betenden Maria, ziemlich nichtssagend dagegen Johannes. Den Boden bildet eine Wiese mit verschiedenen Blättern und Kräutern; der Hintergrund ist blau mit goldenen Sternen. Leider hat das Bild durch die so häufige Unsitte gelitten, daß die Konturen später teilweise mit der Feder nachgefahren wurden.

Diese Kreuzigung lag offenbar dem Maler des Tegernseer Missale, lat. 19237 [1]), vor, dessen Kanonbild nur eine schwächere Wiederholung derselben ist, welche bloß die Stellung des Johannes und der Maria etwas verändert.

Zwar sorgfältig, aber ziemlich schwach sind die Malereien in Cassiodori senatoris expositio psalmorum (lat. 18081). Das Buch trägt auf der Innenseite des Deckels den Vermerk: „1484 iste liber attinet cenobio sancti Quirini Regis et martiris in Tegernsee"; es enthält sechs mit Figuren geschmückte Initialen und Randleisten, ist nach dem Charakter derselben wohl 1484 entstanden und zwar, wie das Wappen auf dem ersten Blatt zeigt, in Tegernsee.

[1]) Im Katalog irrtümlich als 14./15. Jahrhundert bezeichnet; daß die Malereien erst dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören können, ist sicher.

Digitized by Google

In den recht unbedeutenden Initialen sehen wir folgende Heilige: König Quirinus, König David, Paulus, St. Benedikt und eine Nonne mit einer Taube; in einer Randverzierung sitzt der heil. Petrus. Selbst in diesen herzlich schwachen Bildern finden sich übrigens doch kleine Züge, die beweisen, wie das Aufkeimen des Natursinnes im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts selbst auch einen ganz unbedeutenden Maler erfaßt, so das Hündchen und die Blumentöpfe, die zu Davids Füßen stehen, oder die Wiese mit Bäumen, auf der Petrus und Benedikt wandeln. Das Ornament aber zeigt auch in dieser Handschrift, wie die guten Vorbilder und die tüchtige Schule in Tegernsee einen schwächeren Künstler heben. Übrigens läßt auch dieses manchen leisen, durch die Zeit bedingten Fortschritt erkennen, so geht die Ranke des ersten Blattes in der Kolumnenteilung in Blumen, am rechten Rand aber in eine Erdbeerstaude mit Blüte und Frucht über; auch auf Blatt 8 und 262 finden wir Blumen, wobei bezeichnend wieder für das Nebeneinandergehen der verschiedenen Entwicklungsstufen das Ornament der Vorderseite des letztgenannten Blattes noch streng ornamental, das der Rückseite aber freier gebildet ist.

Vertreten alle bisher besprochenen Handschriften im Wesentlichen dieselbe Richtung wie Molitor, indem sich einige direkt an ihn anschließen, andere aber, wie die letztgenannten, diese in der gesamten deutschen Miniatur jener Zeit übliche Weise, wenig oder gar nicht von ihm berührt, freier handhaben, so steht daneben vollkommen selbständig der Bruder Antonius von Tegernsee. Dieser schuf, wie schon oben erwähnt, 1459 ein sehr beachtenswertes Kunstwerk, dessen leicht kolorierte Federzeichnungen an jene reich illustrierten Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts anknüpfen, von denen wir als das bedeutendste in der bayerischen Schule oben die Mettener Handschrift von 1414 mit der merkwürdigen biblia pauperum kennen lernten.

Die Handschrift des Bruder Antonius (lat. 18077) enthält: fol. 1—49 Rabanus Maurus: „de laude sanctae crucis.“ Am Schlusse steht hier: „Explicit cum grandi labore opus magnetii Rabani Mauri in honorem sancte crucis conditum. Ceptum et finitum per quendam fratrem dictum Anthonium monasterii S.

Digitized by Google

Quirini in Tegernsee professum anno 1459." Darauf folgt, durch sechs und vierzig Bilder illustriert, das: „Defensorium inviolatae beatae virginis," offenbar in Schrift und Bildern gleichzeitig, aller Wahrscheinlichkeit nach auch von derselben Hand ausgeführt, wie der erste Teil des Buches.

Das erste und zweite Bild der Handschrift stellen denselben Gegenstand dar, nämlich einen Mönch, den ein Geistlicher empfiehlt, als er knieend dem Papst Gregor ein Buch überreicht. Auf dem fünften Blatt findet sich eine einfache spätgotische Initiale mit Spruchband, dann folgen die in das laus sanctae crucis eingezeichneten Figuren, nämlich: der Ritter, Christus am Kreuz, die Engel, das Lamm, die Evangelistensymbole und der Mönch, der am Kreuz betet. Es sind natürlich dieselben Gestalten, die an gleicher Stelle in der Mettener Handschrift von 1414 eingezeichnet sind, weshalb es hier nötig erscheint, ein Wort über das Verhältnis beider Handschriften einzuschalten.

Ein direkter Vergleich der Zeichnungen im laus sanctae crucis der Mettener Handschrift von 1414 und der Tegernseer von 1459 ergibt, daß die Ähnlichkeit nur darin beruht, daß in beiden Handschriften dieselben typischen Figuren in den Text eingezeichnet werden; jedoch in so verschiedener Ausführung, daß durch sie ein direkter Zusammenhang zwischen den Malern beider Handschriften sicher nicht bewiesen wird. Auf den ersten Blick sieht man hier ferner, daß der Mettener Künstler viel feiner, der Tegernseer weit schwerfälliger arbeitet, was z. B. sehr deutlich bei dem Ritter und den Engeln auffällt. Gleichwohl zeigt aber der Bruder Antonius wichtige Fortschritte; schon in den Initialen, besonders aber in den Bildern des Defensoriums; ist er auch kein so feiner Künstler wie der Mettener, so ist sein fünf und dreißig Jahre später entstandenes Kunstwerk eben doch entwickelter, und das defensorium ist für seine Zeit ein nicht minder charakteristisches Denkmal als jene biblia pauperum für die ihre.

Der Gedanke des defensorium inviolatae beatae virginis entstammt nicht unserem Tegernseer Künstler[1]) und jedenfalls hatte

[1]) Vergleiche Weigel-Zerstermann II, 147 ff. und die betreffenden Holzschnittfolgen, sowie das denselben Gegenstand behandelnde oberdeutsche

Digitized by Google

er auch für diese Bilder, ebenso wie für die Figuren im laus sanctae crucis, wie ja auch der Mettener Künstler in dem gleichen Fall und in der biblia pauperum ältere Vorbilder; sein persönliches Verdienst aber ist die Auffassung, die Art der Darstellung, besonders in der eigenartig freieren, lebendigeren Gestaltung des Vorwurfes.

Die sechsundvierzig Rundbilder des defensorium stellen Beweise der Jungfräulichkeit Mariä dar und werden jedesmal durch

21. Claudia. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee 1459.

einen darunter geschriebenen Vers erläutert. Der Vordersatz desselben sagt stets, wenn diese oder jene wunderbare Begebenheit möglich war, warum sollte dann, folgert hierauf der Nachsatz, es nicht möglich sein, daß Maria als Jungfrau geboren hat. Die

Gemälde um 1440 Nr. 51 der Galerie in Schleißheim; unter den Bildern dieser Galerie ist auch die Anbetung der Könige, Nr. 77, eine bayerische Arbeit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Bilder, welche stets das merkwürdige im Vordersatz genannte Ereignis illustrieren, sind für ihre Zeit vorzügliche, auch gut kolorierte Federzeichnungen, die besonders durch die Freiheit der Darstellung und den selbständigen Realismus fesseln. Dieser zeigt sich namentlich auch in der Landschaft, deren Bäume durch ihre freie Stilisierung (Abbildung Nr. 22) stark an die kecke Zeichnung derer der Mettener Handschrift erinnern, denen gegenüber sie andererseits aber doch einen wesentlichen Fortschritt erkennen lassen.

22. Danae. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee 1459.

Einige Beispiele mögen genügen, um diese eigenartigen Bilder etwas näher zu charakterisieren. Der erste Beweis lautet:

„Si classem virgo Claudia ad litus trahere valet,
Cur spiritu sancto gravida virgo non genaret?"

In dem Bild darüber (Abbildung Nr. 21) sehen wir eine hübsche Gebirgslandschaft mit einem See, der, wie so manches in diesen Bildern, zeigt, wie die schöne Umgebung von Tegernsee die landschaftliche Phantasie

Digitized by Google

des Bruder Antonius bestimmte, am Ufer des Sees aber steht die Jungfrau Claudia und zieht ein mit Fässern und Ballen beladenes Bot ans Land. Sehr naiv ist die Darstellung der Danae, die Juppiters goldenen Regen empfängt (Abbildung Nr. 22). Hier ist eine Stadt gezeichnet, durch Mauern und Turm befestigt, aus dem vergitterten Fensterlein des Turms aber lugt Danae heraus, zu der vom Himmel herab ein Regenschauer kommt. Bei dem Bilde der Kirke

23. Odysseus und Kirke. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee 1459.

(Abbildung Nr. 23) sitzt diese auf einem Hügel am See, ein Schiff fährt auf sie zu, in dem Odysseus mit einer Lilie in der Rechten, hinter ihm aber seine verzauberten Gefährten als Ochs, Esel, Pferd und Löwe stehen. Auf direkte Naturbeobachtung weist der Hirte hin (Abbildung Nr. 24), der, auf dem Gipfel eines Berges seine Schafe weidend, ins Horn stößt, während wir neben dem Rande

Digitized by Google

des Bildes das Wunder sehen, wie er vom Sturm durch die Luft entführt wird. Ueberraschend ist die Waldlandschaft bei Cyrus; Arion schwimmt Harfe spielend auf einem Delphin ans Land, während ein Kahn mit fünf Personen durch die Wellen fährt. Löwe und Bär sehen wir im Walde ihre Jungen zum Leben erwecken und der Vogel Strauß läßt seine Eier durch die Sonne ausbrüten, wobei es beachtenswert erscheint, daß dieser Vogel immerhin eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Strauß besitzt, wie auch der Löwe im

24. Der Hirte. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee 1459.

Vergleich mit zahlreichen späteren Darstellungen desselben auffallend gut gezeichnet ist; recht flott ist auch der aus der Asche erstehende Phönix.

Für die bayerische Malerei um Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Handschrift des Bruder Antonius von hervorragendem Interesse und zwar wegen des selbständigen Naturalismus, den die so hübsch zum Bilde gerundeten Darstellungen zeigen, noch

Digitized by Google

mehr aber dadurch, daß wir hier im Vergleich zu der vorerwähnten Gruppe von Tegernseer Handschriften sehen, wie gleichzeitig in einem Kloster verschiedene Richtungen der Malerei nebeneinander geübt werden. So interessant aber auch die Bilder dieser Handschriften sind, so dürfen wir ihnen irgend eine aktuelle Bedeutung doch nicht beilegen und unter den erhaltenen Werken der Tegernseer Schule läßt sich auch keines nachweisen, das diese Richtung fortsetzt. Der Grund liegt, glaube ich, darin, daß gerade diese Richtung der Illustration mehr und mehr dem Holzschnitt zufiel, der vielleicht in Tegernsee selbst geübt wurde[1]); jedenfalls aber fanden sich massenhaft gute Holzschnitte, nicht weniger aber auch schlechte im Kloster, was ja heute noch die zahlreichen Holzschnitte des 15. Jahrhunderts beweisen, die in Tegernseer Handschriften eingeklebt sind. Ich habe oben (Seite 45) bereits mehrere Beispiele der Art genannt und lasse hier noch einige weitere folgen, um dadurch diesen für das Tegernseer Kunstleben wichtigen Zug noch etwas bestimmter herauszuheben.

In dem „speculum mortis etc." von 1452 (lat. 20162) finden sich ein roher Holzschnitt des Einzugs Christi in Jerusalem, sowie zwei hübsche frühe Holzschnitte St. Paulus und Bartholomäus.

1482 erhielt die Tegernseer Bibliothek eine Handschrift von 1472 (lat. 18294) zum Geschenk, auf deren Deckel zwei prächtige, große Holzschnitte geklebt sind, nämlich St. Hieronymus, welcher dem Löwen den Dorn auszieht, und Maria auf der Mondsichel.

Ebenfalls 1482 brachte der Pfarrer von Egern Johannes Teybler die Handschrift lat. 18252 in die Tegernseer Bibliothek; in der sich hübsche Holzschnitte befinden: St. Sebastian, Christus als Schmerzensmann umarmt Maria, dabei lobsingende Engel; am Rande bayerische Wappen; derselben Folge von Holzschnitten gehört auch die Messe Papst Gregors in diesem Buch an.

Dieser Pfarrer Johannes Täubler hatte 1479 auch einen Sammelband in die Tegernseer Bibliothek gebracht (lat. 18414), der hier kurz erwähnt werden mag wegen seines prächtigen in

[1]) Vergleiche hiezu auch W. Schmidt, Interessante Formschnitte des 15. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinet zu München. München 1886.

Digitized by Google

Leder geschnittenen Einbandes aus dieser Zeit. Derselbe zeigt Randleisten mit gotischem Ornament und in denselben ganz vortrefflich gezeichnet auf dem vorderen Deckel in hübscher gotischer Halle die hl. Dorothea, auf dem rückseitigen die betende Jungfrau Maria.

Die Thätigkeit des Klosters Tegernsee in der Miniaturmalerei war, wie wir sahen, während des 15. Jahrhunderts, besonders während dessen zweiter Hälfte, eine sehr reiche und verschiedenartige. In Heinrich Molitor beschäftigt das Kloster einen tüchtigen Augsburger Künstler, der auch eine Zeit lang im Kloster selbst arbeitete; daneben waren Klosterbrüder und Weltgeistliche von verwandter, aber auch von ganz anderartiger Richtung mit mannigfachen Individualitäten auf diesem Gebiet thätig. So bildete sich hier eine tüchtige, anderen bayerischen Klöstern erheblich überlegene Schultradition, deren Folgen sich noch im 16. Jahrhundert zeigen, während dessen ersten Jahrzehnten in Tegernsee eine Reihe interessanter Miniaturen entstanden. Da sie nicht mehr in den Rahmen dieser Studie gehören, werde ich auf sie anderweitig zurückkommen, mit einigen Worten aber möchte ich hier den Zusammenhang derselben mit den ebenbesprochenen Werken und die verwandten Lebensverhältnisse andeuten, die hier im Anfang des 16. Jahrhunderts, gegenüber dem Schluß des 15., eine wesentliche Veränderung nicht erfahren haben.

Für den Zusammenhang der Miniaturen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts charakteristisch ist das Diurnale (lat. 19297), welches 1512 Bruder Philippus von Tegernsee fertigte, der aus Holzkirchen stammte. Dieser tüchtige, auch ganz phantasievolle Künstler hält nämlich in seinen Initialen, besonders aber in den Ranken 1512 noch an der Stilrichtung fest, die Molitor so charakteristisch vertrat; natürlich wird der Stil loser, auch sind die Farben, die gleich trefflich erhalten sind, weniger geschmackvoll. Ein spätes, jedoch recht schwaches Ausleben dieser Richtung zeigt ein 1516 in Tegernsee geschriebenes Missale (lat. 19232), noch durchweg nur mit gotischem Ornament geziert; demselben ist ein trefflicher großer Holzschnitt der Kreuzigung eingebunden.

Neues Leben kam damals in die Tegernseer Miniatorenschule

Digitized by Google

wieder durch einen Augsburger, nämlich durch Joerg Goutknecht, der 1515 als Novize des Klosters daselbst einen Psalter ausmalte (lat. 19201, c. pict. 1a) und der wohl identisch mit jenem Jörg Gutknecht ist, der 1497 durch Thomas Burkmaier der Augsburger Zunft als Lehrknabe vorgestellt wurde[1]); wahrscheinlich malte er auch die zwei Initialen und das Kreuzigungsbild in das 1514 in Tegernsee geschriebene Missale (lat. 19235, c. pict. 64). An Goutknecht schließt sich der Maler der Psalterien von 1517 (lat. 19202, c. pict. 1b) und von 1518 (lat. 19203, c. pict. 1c) an, die Bruder Konrad von Tegernsee schrieb, der vielleicht auch der Maler der zahlreichen Bilder dieser Handschriften ist. Jedenfalls gehört der Maler dieser der bayerischen Schule an und zeigt trotz mancher unverkennbaren Anlehnung an Goutknecht einen wesentlich anderen Charakter. Noch mehr als dieser benützt er die Dürerschen Holzschnitte und Stiche, die also offenbar bald nach ihren Erscheinen in der Tegernseer Bibliothek gut vertreten waren.

Der zweite Ort, für den wir Molitor thätig sahen, nämlich Scheyern, das gleichfalls ein Benediktinerkloster, scheint zwar keine größere Miniatorenschule besessen zu haben, aber die Arbeiten zweier Künstler in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts zeigen doch auch hier, ähnlich wie in Tegernsee, ein freies Fortleben der von Molitor vertretenen, bei diesen Malern wohl auch direkt durch ihn angeregten Richtung.

Von 1485 ist ein Scheyerner Missale datiert (lat. 17407), mit dem Wappen des Klosters auf der ersten Seite. Die großen Ranken desselben sind nur eine derbere Auflage der Randverzierungen Molitors, zuweilen allerdings sind sie auch etwas freier als jene in der Form, aber sie halten doch gleich ihnen den streng ornamentalen Charakter fest und streifen ebenfalls höchstens mit den bekannten Akeley oder Kornblumen die naturalistische Richtung. Diesem Maler eigentümlich sind die kleinen, im Ornament ganz interessanten, fein ausgeführten, kalligraphischen Initialen. Mit diesen Initialen stimmen die zwei (fol. 1 u. 10) in dem ebenfalls

[1]) Siehe Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 538 u. 539.

Digitized by Google

1485 in Scheyern geschriebenen „Fratris Humberti Lombardi tractatus de nomine et amore Jesu“ (lat. 17476) so genau überein, daß sie sicher von demselben Schreiber herrühren. Der Schreiber dieses Buches war Bruder Placidus.

Die gleiche Kunstweise wie das Randornament des Missale von 1485 zeigen die zahlreichen, offenbar von demselben Maler ausgeführten Randverzierungen eines Scheyerner Missales (lat. 17421), das vorne wieder das Wappen des Klosters und in der Initiale des ersten Blattes den Auferstandenen zeigt.

Gleichzeitig läßt sich noch ein anderer Miniator in Scheyern nachweisen, nämlich der Frater Maurus, der 1489 ein Missale (lat. 17408) schrieb [1]). Auch er steht ganz auf dem traditionellen Boden, erscheint aber darin originell, daß er im Naturalismus doch ziemlich selbständig vorschreitet, was allerdings gegen Ende des 15. Jahrhunderts nur ganz zeitgemäß. Die reiche Randverzierung des ersten Blattes hält zwar noch an dem strengen, älteren Stil fest, dagegen sehen wir auf Blatt 35 neben gotischen Ranken einen Erdbeerstrauch mit Blättern, Blüten und Früchten und darunter einen netten Nelkenstock. Hübsch sind in dem Missale auch einige kalligraphische, aber farbig ausgeführte Initialen.

Den gewöhnlichen ornamentalen Stil mit Blumen zeigen die hübschen Ranken und bescheidenen Initialen einer Scheyerner Handschrift dieser Zeit: „Homiliae ss. patrum etc.“ (lat. 17480). In der Initiale des ersten Blattes findet sich eine schwache Darstellung der Geburt Christi.

Aus dem Prämonstratenser-Kloster Schäftlarn hat sich ein Missale von 1452 erhalten, das der Pfarrer Wilhelm Oberndorffer durch den Profeß in Schäftlarn Leonhard Völkel schreiben ließ (lat. 17021). Es ist eine schwache Arbeit, deren spärliche Initialen noch stark an den Stil des 14. und früheren 15. Jahrhunderts erinnern, der schwache Künstler hinkt eben, leicht begreiflich, den geschickteren Malern nach. Auch die Kreuzigung (Blatt 91) hält noch ganz am alten Stil fest; den Rand schmückt hier streng

[1]) Mit dem Frater Maurus, der 1468 von Vincentii de Burgundia speculi historialis vol. III (lat. 17417) schrieb (siehe Seite 91), ist dieser nicht zu verwechseln.

Digitized by Google

stilisiertes gotisches Ornament, dessen farbige Ausführung nicht beendet wurde; eine ganz schwache Arbeit ist der Christus an der Marterſäule auf Blatt 92.

Einen etwas geschickteren Ornamentmaler zeigen zwei in Schäftlarn geschriebene Antiphonarien. Das erste derselben wurde 1467 im Auftrage des Präpositus Erasmus in Schäftlarn geschrieben (lat. 17007). Die ziemlich zahlreichen Initialen sind flüchtig ausgeführt; abgesehen etwa von der viel erwähnten Akeley sind sie nur ornamental und bieten nichts Neues. Der zweite Band dieses Werkes, 1467 und 1468 datiert, befindet sich in der Universitäts-Bibliothek zu München (Handschriften Fol. Nr. 168a). Von demselben Schreiber rührt offenbar auch der Sommerteil eines durch Präpositus Leonhard in Schäftlarn bestellten und 1471 daselbst geschriebenen Antiphonars her (lat. 17001). Die Ausführung der Initialen auf Goldgrund mit gotischem Ornament, sowie der Ranken mit derb stilisierten Blumen und Blättern ist etwas freier, aber auch derber wie bei dem vorigen Antiphonar; auch in der Erfindung, im reichen Wechsel der Formen stehen diese Schäftlarner lange nicht auf der Höhe der Tegernseer Maler.

Einige figürliche Darstellungen enthalten ein Missale (lat. 17005) und ein Antiphonar (lat. 17406), die ebenfalls zu dieser Zeit in Schäftlarn entstanden[1]). Das erstere zeigt in einer Ranke aus Blumenkelchen ragend vier Propheten, ferner in Initialen die Geißelung Christi, Christus auf dem Palmesel, die Auferstehung, die Marien am Grabe, Himmelfahrt und Pfingstfest, das Antiphonar dagegen, dessen Initialen sauber ausgeführt sind, einen hl. Andreas, Johannes den Täufer und St. Ulrich.

Daß die Kenntnis dieser doch wesentlich handwerklichen Arbeiten einer unbedeutenden Lokalschule eine große Bereicherung für die Kunstgeschichte sei, glaube ich durchaus nicht, und ihrem künstlerischen Wert nach könnten dieselben ruhig, wie bisher, vergessen bleiben. Erwähnt habe ich sie nur, weil sie dadurch, daß sie zeigen, was und wie verschieden damals in den bayerischen Klöstern gearbeitet wurde, unseren Einblick in das künstlerische Leben dieser Zeit immerhin erweitern; ferner ist aber auch das wichtig, daß die Werke der

[1]) Das Antiphonar im Katalog irrtümlich als 14./15. Jahrhunderts bezeichnet.

Digitized by Google

Schule einen gewissen persönlichen Stil zeigen, der sich z. B. recht deutlich von dem der Tegernseer Miniaturen unterscheidet und den in erster Linie der Meister der Antiphonarien von 1467 und 1471 bestimmt zu haben scheint.

Eine bedeutendere Miniaturschule treffen wir wieder in dem Benediktinerkloster Ebersberg, die wir durch die ganze zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts verfolgen können.

1453 wurde in Ebersberg ein Antiphonar de festis geschrieben (Handschriften der kgl. Universitätsbibliothek Fol Nr. 177), dessen unbedeutende gotische Ranken nicht ganz ausgeführt sind. Die größeren Initialen werden hier nicht durch gotisches Ornament geziert, sondern mehr der kalligraphischen Art sich nähernd durch Schnörkel, die jedoch gemalt und zuweilen (fol. 117 v.) hübsch in Gold ausgeführt sind; wiederholt ist bei denselben die Imitation von Initialen früherer Perioden zu erkennen, welche der Maler offenbar in der Klosterbibliothek eifrig studiert hatte.

Die Universitätsbibliothek besitzt zwei Antiphonare, die in Ebersberg, wohl in den sechziger und siebenziger Jahren des 15. Jahrhunderts, geschrieben wurden. In dem einen (Handschriften Fol. Nr. 178) ist das Figürliche: eine Verkündigung, der hl. Stephanus und Johannes der Täufer, schwach, dagegen sind die Ranken, die noch keinerlei Ansatz zu Naturformen zeigen, recht hübsch; besonders reich ist die des ersten Blattes mit dem Brustbild eines Propheten und stilisierten Blumen, hier sitzt auch ein Vögelein; tüchtige Ranken finden sich auch auf Blatt 52, 64, 71, 76, 96.

Von anderer, weniger geschickter Hand stammt das zweite Antiphonar (Handschriften der Universitätsbibliothek Fol. Nr. 174), das in flüchtiger Ausführung zwei Randverzierungen zeigt (fol. 1 und 72 v.). Am Rand von Blatt 1 sehen wir unten das Wappen von Ebersberg und in der Initiale das Grab Christi, über dem sechs Säulen eine Kuppel tragen, neben dem Grab sitzt ein Engel. Beachtenswert ist auch der hübsche Einband dieses Antiphonars mit dem Wappen von Ebersberg, der gleichzeitig wohl ebenfalls im Kloster selbst gefertigt wurde.

Zwei Handschriften der kgl. Universitätsbibliothek, die in Ebersberg unter dem bedeutenden Förderer künstlerischen Lebens, dem

Digitized by Google

Abt Sebastian (1472—1500) entstanden, vertreten, wenn auch im einzelnen selbständig, in der Hauptsache ganz dieselbe Richtung, wie wir sie in den achtziger Jahren und später, hauptsächlich im Anschluß an Molitor, in Tegernsee und Scheyern kennen lernten.

Die erste derselben, ein Psalterium (Handschriften Fol. Nr. 158), wurde 1480 durch Bruder Maurus geschrieben. Schwach ist hier David mit der Harfe, in der Initiale des achten Blattes, dagegen zeigen die sehr zahlreichen Randverzierungen einen ganz geschickten Maler, welcher die Ornamentformen mannigfach kombiniert, aber stets die gleichen stilisierten Blumen und Blätter wiederholt, die übrigens mehrfach schon deutliche Anklänge an Naturformen zeigen. Auf dem achten Blatte sind auch ein Vogel und ein Pfau in die Ranke gezeichnet, sowie in Blumenkelchen die Brustbilder von drei Propheten.

Dieselbe Hand zeigen die Randverzierungen einer vielleicht etwas später geschriebenen Vesper (Handschriften Fol. Nr. 167); Formenwelt und Ausführung sind hier ganz dieselben wie in dem Psalter, nur werden sehr häufig Fratzen in das gotische Blattwerk gemalt, was sich im Psalter nur einmal findet, und über dem Pfau, der hier auf dem ersten Blatt wiederkehrt, steht ein Blumentopf.

Aus der Zeit der Kunstblüte Ebersbergs unter Abt Sebastian Häfele [1]), der auch zahlreiche zum Teil noch erhaltene Glasgemälde in Ebersberg und Umgegend veranlaßte, sowie das Grabmal der Stifter Ebersbergs fertigen ließ, besitzt die Hof- und Staatsbibliothek noch weitere, wichtige Denkmale in dem Herbarium des Vitus Auslasser von 1479 und in zwei Gradualien vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Vitus Auslasser war nach der Inschrift in diesem Herbarium Mönch in Ebersberg und stammte aus Vomp in Tyrol, das auf dem linken Innufer gegenüber von Schwaz liegt. Das Herbarium (lat. 5905) enthält 197 Abbildungen; jede Pflanze mit beigeschriebenem Namen auf einem eigenen Blatt. Die Pflanzen sind mit großer Sorgfalt, offenbar meist unter Vorlage eines Exemplars, gemalt und in der Regel recht gut kenntlich. Auslasser

[1]) Vergl. G. Hager, Aus der Kunstgeschichte des Klosters Ebersberg (Zeitschrift: Das Bayerland 1895, S. 401 u. ff.).

Digitized by Google

verfolgt zwar mit diesen Abbildungen keinerlei künstlerische Absichten, sondern nur den Zweck belehrender Illustration. Gleichwohl aber mußte ein solches Buch, schon durch sein Entstehen im Kloster, während daselbst gleichzeitig mancherlei Miniaturen gemalt wurden, diesen Malern, die übrigens wohl auch selbst zuweilen derartige Illustrationen fertigten, mannigfache Anregung bieten. Die Handschrift führt so einen jener vielen Faktoren vor, deren Zusammengreifen erst die Entwicklung einer Kunst ermöglicht, welche die Natur auf das feinste beobachtet, sie immer intimer erfaßt.

Die erwähnten beiden Gradualien sind wohl von einem Künstler gemalt. Das erste (lat. 23044, c. pict. 6) enthält Initialen mit figürlichen Darstellungen, welche den betreffenden Vorgang möglichst knapp erzählen, wie das bei Initialbildern ja selbstverständlich. Das erste Bild, das jüngste Gericht, gibt zum Beispiel nur Christus auf dem Regenbogen, neben ihm Schwert und Lilie und zwei Engel; unten knieen Maria und Johannes der Täufer, aus den Gräbern steigen ein Seliger und ein Verdammter. Die weiteren Darstellungen sind: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Pfingsten, die Trinität und der Schmerzensmann. Die rein ornamentalen Randverzierungen sind sehr flott und phantasievoll gezeichnet; wiederholt finden sich Figuren in denselben, so auf dem ersten Blatt zwei Propheten und ein hübscher, Laute spielender Engel, dann zwei Schützen, die nach dem hl. Sebastian, dem Patron von Ebersberg, schießen, und bezeichnend für das frische Leben, das sich jetzt allenthalben in der Kunst regt, bläst da ein Jäger ins Horn und setzt mit seinem Hund einem Hirsch nach. In dem graziösen Randornament der folgenden Blätter erwähne ich noch das Brustbild eines Propheten (fol. 151) und einen Harfe spielenden Engel (fol. 155).

Die Bilder dieses Graduale benützt ein paar mal das zweite (lat. 23045, ZZ. 45, c. pict 7). Die Darstellung des jüngsten Gerichtes ist hier durch das Hinweglassen der Engel noch einfacher geworden, es folgt dann zweimal die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung, Pfingsten und die Trinität. Größer und reicher als die andern ist die Initiale auf Blatt 73, die eine ganz nette See- und Flußlandschaft zeigt, in der Petrus und sein

Digitized by Google

Gefährte vom Schiff die Netze auswerfen, während Christus am Ufer steht. Weiter folgen die Darstellung Christi, Johannes der Täufer, Peter und Paul, der Tod Mariä, wobei sehr bezeichnend nur drei Apostel statt der zwölf anwesend sind; ferner Petrus, die Verkündigung an die Hirten, wo wir in weitläufiger Landschaft wieder nur einen Hirten mit seinem Hund und den Schafen sehen, und schließlich noch der hl. Sebastian, wozu in die Randverzierung zwei Schützen gemalt sind, hübsche Genrefiguren, von denen der eine eben seinen Bogen abschießt, der andere aber gerade seine Armbrust aufwindet.

Das Leben in dem Randornament zeigt hier gegen die vorige Handschrift eine bedeutende Zunahme. Auf dem Rand des ersten Blattes sind zwei hübsche Engel mit Trompeten und zwei Propheten in Blumenkelchen, ferner treiben sich hier ein Hirsch und eine Hindin, ein Pfau und zwei kleine Vögel umher. Bei Pfingsten ist zu der ornamentalen Ranke ein hübscher Rosenzweig gefügt, ferner sehen wir am Rand einen Hirsch und einen Vogel (fol. 73), einen Pfau (fol. 88), einen Vogel (fol. 90), einen wohlgelungenen Affen an der Kette (fol. 94) und die beliebten Jagdscenen (fol. 174 und 189), einen Hund, der eine Hindin verfolgt, und einen Jäger, der ins Horn bläst, während sein Hund einem springenden Hirsch nachläuft.

Gleichfalls unter Abt Sebastian und zwar in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstand in Ebersberg eine Handschrift, die sich jetzt im Besitze des Historischen Vereins von Oberbayern befindet. Die flüchtig kolorierten Federzeichnungen illustrieren hier: 1. den Kirchenschatz von Ebersberg, 2. die Chronik des Klosters und 3. (kunstgeschichtlich ganz unbedeutend) den Katalog der vierunddreißig Aebte bis zum Abt Sebastian, dem später noch sechs Aebte des 16. Jahrhunderts angereiht wurden.

Der Schatz des Klosters Ebersberg enthält eine sehr stattliche Reihe spätgotischer Reliquiengefäße, die unter den Aebten Eckhard und Sebastian gefertigt wurden. Die Zeichnungen sind, wenn auch derb und flüchtig, doch sehr deutlich und geben ein klares Bild des reichen Schatzes, wie sich ein ähnlicher teilweise in Andechs erhalten hat, während von dem Ebersberger nur mehr zwei Reliquien-

Digitized by Google

monstranzen und die schöne Silberbüste des hl. Sebastian vorhanden sind[1]). Für die Geschichte der bayerischen Goldschmiedekunst sind die Abbildungen von erheblichem Interesse.

Die Chronik illustrieren vierundfünfzig ebenfalls flüchtig kolorierte Federzeichnungen. Sie bieten Ansichten von Kloster Ebersberg, Geisenfeld u. s. w., hauptsächlich aber Bilder aus der Geschichte des Klosters. Künstlerisch sind diese Bilder, zumal für das Ende des 15. Jahrhunderts, durchaus nicht bedeutend, wohl aber sind dieselben historisch beachtenswert. Vor allem schon wegen der Thatsache, daß wir hier aus dem Ende des 15. Jahrhunderts eine bayerische Klosterchronik besitzen, welche die Geschichte von Ebersberg in derselben Weise erzählt, wie wir dies oben bei den Weltchroniken, den Geschichten des trojanischen Krieges, Alexanders des Großen u. s. w. im 14., besonders aber in der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts sahen. An diese schließt sich denn auch die Ebersberger Chronik auf das engste an, sie ist einfach ein später Ausläufer derselben. Eigentlich Neues bietet sie nicht, was bei einem so schwachen Illustrator durchaus nicht überrascht, wohl aber zeigt sie gerade wegen der geringen Kraft des Malers um so deutlicher, welch mächtige Fortschritte diese Kunst im Verlaufe des 15. Jahrhunderts im ganzen gemacht, die jetzt einem unbedeutenden Zeichner Vorzüge geben, die vordem selbst einem tüchtigen Künstler fehlten.

Halten wir die Ebersberger Chronik mit einer guten Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts, etwa mit der Weltchronik cod. germ. 5, zusammen, so wird man sofort erkennen, daß wir dort einen fein geschulten, tüchtigen Künstler, hier aber einen ziemlich schwachen vor uns haben, gleichwohl ist dem letzteren ein frischerer Blick in die Natur eigen, erzählt er reicher und lebendiger. Man betrachte z. B. den Bau der Klostermauern (Abbildung Nr. 25) so einfach und naiv das Bild, so zeigt es doch eine fortgeschrittenere Art die Natur zu beobachten, als die Miniatur in der Mettener Regel des hl. Benedikt von 1414 (Abbildung Nr. 7); wie auch trotz aller Mängel der Kampf um die Fahne (Abbildung Nr. 26)

[1]) Abbildung in den Kunstdenkmalen Bayerns.

Digitized by Google

so lebendig ist, wie dies um Mitte des Jahrhunderts nur ein Künstler von ganz anderer Begabung als jener Ebersberger Mönch vermochte. An den Arbeiten der älteren lernend, ihre Errungenschaften nützend, schreiten eben die späteren Generationen rasch vorwärts.

Ehe wir uns von diesen größeren Schulen in Klöstern auf dem Lande zu denen der Städte Freising und München wenden, ist es nötig, noch einen flüchtigen Blick auf jene Klöster zu werfen, von denen sich aus dieser Zeit nur vereinzelte Denkmale erhalten

25. Chronik von Ebersberg. Ende des 15. Jahrhunderts.

haben. Diese Arbeiten sind zwar nicht von erheblichem künstlerischen Wert, sind für das Kunstleben jener Zeit aber dadurch interessant, daß sie zeigen, wie auch in den Klöstern, die keine größere Malerschule besaßen, die Malerei doch ab und zu durch einen geschickten Mönch oder eine kunstfertige Nonne geübt wurde. Wer übrigens die stattlichen Klöster kennt, die im folgenden kurz zu erwähnen sind, wird sofort die Überzeugung gewinnen, daß vieles aus deren Bibliotheken im Sturm der Zeiten verloren ging, daß infolgedessen

Digitized by Google

unser Material, so reich es ist, sicher doch auch erhebliche Lücken besitzt. Wir müssen infolgedessen die erhaltenen Werke hier als Repräsentanten ganzer Gruppen betrachten, wodurch sie uns dann zeigen, wie viel damals die Malerei noch im Kloster geübt wurde.

In Altomünster, das dem Orden des hl. Benedikt gehörte, durch Georg den Reichen von Bayern-Landshut aber dem der hl. Brigitta übergeben wurde, schrieb 1478 bis 1479 die Priorin Anna Zinneris ein zweibändiges liber choralis (lat. 2931,

26. Chronik von Ebersberg. Ende des 15. Jahrhunderts.

2932). Die Initialen der schönen Handschrift sind im Figürlichen recht schwach; sie zeigen den Auferstandenen, daneben in Blumenkelchen zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, die Himmelfahrt und Pfingsten; im zweiten Bande aber St. Andreas (fol. 1) und acht Apostel (fol. 65). Bemerkenswert ist, besonders bei Andreas, wie der Stil, zumal der Falten, ganz dem Charakter entwickelterer Werke der Zeit entspricht und trotz der ziemlich derben Ausführung nichts altertümelndes besitzt. Die Ornamente sind etwas schwach,

Digitized by Google

lassen aber doch die gute Übung der Zeit auf diesem Gebiete erkennen, und die größere Ranke, welche auf Blatt 93 des ersten Bandes unten in eine sehr originelle Fratze ausläuft, zeigt, wie der Humor, der an der mittelalterlichen Kunst so oft erfreut, auch im Nonnenkloster Eingang fand.

Dem Schluß des 15. Jahrhunderts gehören fünf Handschriften an, die sich heute noch im Kloster Altomünster befinden[1]). Eine derselben wurde für das Kloster von einem zünftigen Schreiber gefertigt, nämlich das Antiphonar, welches 1495 Joh. Stark von Augsburg schrieb. Von 1491 stammen die Lektionen der hl. Brigitta mit reichverziertem Titelblatt; eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ist ein Meßbuch mit gemalten Randleisten und sieben Initialen mit figürlichen Darstellungen; einige einfache Initialen besitzt ein Antiphonar um 1500; fünf Szenen der Passion und eine Auferweckung des Lazarus finden sich in einem Sammelband aus gleicher Zeit.

Aus der bedeutenden Bibliothek des Augustinerklosters Polling kommen hier nur zwei Handschriften in Betracht, ein Missale speciale vom Ende des 15. Jahrhunderts (lat. 11311), das einige bessere Ranken und eine schwache, übrigens auch sehr verdorbene Kreuzigung enthält, sowie die Handschrift lat. 11475 mit einer expositio hymnorum et fol. 58 S. Gregorii sequentiarum, illustriert ist nur dieser zweite Teil. Das Wappen des ursprünglichen Besitzers auf dem ersten Blatt beweist, daß das Buch nicht für Polling geschrieben wurde, in dessen Besitz es sich aber nach der Notiz des Bruders Johannes Reißner schon 1540 befand. Illustriert wird die Schrift durch zahlreiche Initialen mit kleinen, äußerst dilettantischen Federzeichnungen, die zum Teil später roh angestrichen wurden. Diese auf den Text bezüglichen Kritzeleien sind offenbar die Arbeit eines Schreibers, der keinerlei künstlerische Bildung genoß. Wir sehen da einzelne Heilige oder Szenen aus ihrer Legende, so Michael als Drachentöter und Seelenwäger, die Enthauptung der hl. Katharina, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, die Geschichte des hl. Kreuzes und vieles andere der Art, alles durchweg

[1]) Kunstdenkmale Bayerns S. 193.

Digitized by Google

sehr bekannte Themen, in der primitivsten Erzählung, aber doch stets ganz verständlich. Die Umgebung wird in der Regel gar nicht, nur ein paarmal in knappster Skizzierung angedeutet. Erfreulich ist aber an den Zeichnungen, daß sich selbst bei einer so untergeordneten Arbeit doch stets eine gewisse selbstständige Gestaltung zeigt; der Mann kritzelt eben die Bilder so hin, wie sie ihm einfallen, von Kopieren, wodurch sich in früheren Jahrhunderten in der Regel so schwache Kräfte halfen, ist hier ebensowenig wie von irgend einer Art Typik die Rede. Bei der Geburt Christi ist es z. B. ein selbständiger, von der Verkündigung herübergenommener Zug, daß von Gott Vater die Taube zu dem Kind herabfliegt, dessen Wiege ein Engel schaukelt. Der Kindermord wird dargestellt durch Herodes, der vor seinem Thore steht, daneben liegt ein gemordetes Kind und ein Mann bringt eben ein zweites Kind um. Bei der Anrufung der Engel bilden die Initiale O zwei ganz nette Engel, von denen der eine die Geige, der andere die Trommel spielt, während sich in dem O zwei Affen liebevoll umarmen. Der Kunstwert dieser Illustrationen ist ja ein sehr geringer, aber für die Entwicklung der künstlerischen Phantasie sind derartige Arbeiten, gerade weil sie von einer schwachen Kraft ausgeführt, nicht ganz ohne Interesse.

Auf der Innenseite des vorderen Deckels einer Handschrift des 12. Jahrhunderts (lat. 22003) aus Wessobrunn findet sich eine Zeichnung „arbor de arte predicandi" von 1465, obwohl dieselbe nur ein Schema veranschaulichen soll, ist sie doch wegen des Schwungs der Zeichnung beachtenswert, auch zeigt die Behandlung des Stammes und das Anbringen einzelner Blätter deutlich das Streben, auch solche praktische Zeichnungen etwas künstlerisch zu gestalten [1]).

Als Beleg für die häufige Uebung der Miniaturmalerei in bayerischen Klöstern im späten 15. Jahrhundert mögen etwa noch

---

[1]) Die Zeichnungen des Gregor Paumgartner in seiner Weltchronik von 1452, lat. 9711, von dem Sighart irrtümlich angibt, daß er eine Weltgeschichte mit Bildern geschmückt habe, haben wie die Zeichnungen des hl. Grabes und des Gemaches der Verkündigung in cod. germ. 845 vom Jahre 1469 gar nichts mit Kunst zu thun.

Digitized by Google

die Regula S. Benedicti (lat. 15519), die aus Rott in die Staatsbibliothek kam, mit zierlicher gotischer Ranke und einem netten Kniestück der Maria mit dem Kinde erwähnt werden, sowie ein Psalter aus Rottenbuch (lat. 12212, c. pict. 24), der ein Gemälde der Dreifaltigkeit und eine Randleiste, beides jedoch recht schwache Arbeiten, enthält.

Bedeutender entfaltete sich die Miniaturmalerei, wie das ja selbstverständlich ist, in Freising und zwar scheint sie auch hier wieder besonders in dem Benediktinerkloster, nämlich in dem ganz nah bei Freising gelegenen Weihenstephan, gepflegt worden zu sein. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen sechzehn Bilder eines Gebetbuches, das aus Weihenstephan in die Staatsbibliothek kam (lat. 21593)[1]) und in das auch drei Holzschnitte eingebunden sind: St. Christoph, ein Schutzmantelbild und ein Christkind mit dem Kreuz, bei dem auf dem umliegenden Spruchband ein Neujahrsglückwunsch steht. Im Anschluß an diese Holzschnitte mag gleich die Holzschnittfolge von 192 allerdings ganz primitiven Bildern erwähnt werden, die sich in dem aus Weihenstephan stammenden „speculum Mariae et speculum humanae salvationis" von 1461 befindet (lat. 21543, c. pict. 62a), auch in die Handschrift des Bruders Stephanus von Weihenstephan aus dem Jahr 1482 sind einige Holzschnitte eingeklebt (lat. 21725).

Die sechzehn Miniaturen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in dem eben genannten Weihenstephaner Gebetbuch stellen die Passion dar, vom Einzug Christi in Jerusalem bis zur Auferstehung, sowie Christus als Weltenrichter. Die Bilder, sehr schwach, teilweise geradezu roh, erzählen die Vorgänge in möglichst wenig Personen, der Maler läßt sogar beim Abendmahl wegen des beschränkten Raumes einfach drei Apostel weg. Gleichwohl finden sich zum Beispiel bei der Gefangennahme Christi selbst bei einer so geringen Arbeit einige Züge, die darauf hinweisen, daß sich der Mann die Sache zuweilen ein bischen selbständig zurecht legte.

Derartige Passionsszenen kommen damals in Gebetbüchern häufig vor und sind schon als Vorgänger von Dürers kleiner

[1]) Im Katalog als a. 1517 bezeichnet. Ab fol. 85 beginnt die hier in Betracht kommende um Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Handschrift.

Digitized by Google

Holzschnittpassion, dem volkstümlichsten Werke des großen Meisters, von Interesse, dessen rasche Verbreitung sie zugleich erklären, indem sie zeigen, wie er hier einem vielfach empfundenen Bedürfnis entgegenkam.

Als bezeichnende Beispiele verweise ich auf zwei Salzburger Gebetbücher, zunächst auf ein etwas besseres Werk der Mitte des 15. Jahrhunderts, das aus dem Erentrudkloster in Salzburg stammt (cod. germ. 121, c. pict. 129) und in dem die Passion bis zur Auferstehung in neun Bildern erzählt wird. Das zweite der Salzburger Gebetbücher, eine derbe Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts (lat. 15917, c. pict. 127), enthält dreißig auf Goldgrund ausgeführte Miniaturen, wovon zwanzig die Passion vorführen, welche mit dem Einzug in Jerusalem beginnt und mit den Seelen im Fegfeuer endet. Außerdem finden sich in dem Buch noch einzelne Heilige und am Schluß ein eigenartiges Bild des Todes, das an damals auf Grabsteinen häufige Darstellungen desselben erinnert; oben sehen wir nämlich ein Gerippe, unten schreitet ein halbverwester Leichnam, den Würmer und Kröten anfressen.

Kehren wir nach diesem Exkurs auf die Salzburger Schule nach Weihenstephan zurück, so ist hier zunächst ein Missale von 1460 zu erwähnen, das sich in dem Sammelband lat. 21582 befindet. In der Initiale des ersten Blattes thront Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen, auf der Wiese knieen Johannes der Täufer und Maria, sowie die beiden Auferstandenen; etwas besser als dieses Bild ist auf demselben Blatt die gotische Ranke, mit stilisierten Blumen, in der wir vier Hunde und ein drachenartiges Tier sehen, unten aber St. Michael den Drachenkämpfer, zu dem Abt Johannes und der Schreiber beten. Schwach ist das Vollbild der Kreuzigung, das in dem Körper Christi noch sehr an den Typus des 14. Jahrhunderts erinnert, der Ausdruck ist am ehesten noch bei Maria gelungen.

Auf Bestellung des Abtes Johannes, der dieses Missale schreiben ließ, entstand zwei Jahre später (1462) ein wegen seiner graziösen und originellen Randverzierungen, besonders aber wegen seiner Vollbilder sehr beachtenswertes Evangeliar, das laut Schlußnotiz der Bruder Laurentius schrieb, von dem vielleicht

Digitized by Google

auch die Malereien herrühren (lat. 21597, c. pict. 39). Die meisten der dreißig Blätter dieses Evangeliars sind mit sehr originellem Randornament geschmückt, das zwar beständig variiert wird, aber immer auf dieselben Motive zurückgeht. (Abbildung Nr. 27.) Von besonderem Interesse sind die acht Vollbilder des Evangeliars, die für die Entwicklung der Malerei in unseren Gegenden seit Mitte des 15. Jahrhunderts einige wichtige Gesichtspunkte bieten. (Abbildung Nr. 28.)

Diese Bilder werden durch einen Rahmen in sehr einfachen, aber wenig geschmackvollen gotischen Formen eingefaßt. Die Erzählung in den Bildern wird auch hier durchweg möglichst knapp gegeben, aber die Umgebung wird nicht mehr bloß angedeutet, sondern naturwahr ausgeführt; jedoch nicht wie in den Miniaturen anderer Schulen, besonders bei den Niederländern, mit einer Fülle von Detail, sondern gerade im Gegenteil möglichst einfach, wobei der Maler offenbar an seine nächste Umgebung anknüpft. An Stelle der Luft sehen wir noch durchweg Goldgrund, was damit zusammenhängt, daß der Maler, ein seltener Fall in der deutschen Kunst, verkleinerte Tafelgemälde, statt eigentlicher Miniaturen schafft, welch letztere ja, wie wir sahen, schon längst das Blau des Himmels malten.

Die Figuren dieser Bilder sind, wie häufig in der bayerischen Malerei, wiederholt stark verzeichnet, namentlich geraten sie leicht

27. Randornament. Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan 1462.

Digitized by Google

zu kurz. Die Falten, die oft sehr stark an die Holzplastik erinnern, zeigen einen interessanten Übergang vom Stil der ersten zu dem der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie wir dies in der Plastik gleichzeitig sehr charakteristisch an dem Grabmal der Stifter von Tegernsee finden. Die Falten besitzen zwar schon die scharfen Brüche, beschränken sich aber auf die Wiedergabe der Hauptmotive, so daß von jener Häufung des Details, von der bekannten Kleinknitterigkeit, die für das Ende des 15. Jahrhunderts so bezeichnend ist, noch keine Rede ist.

Die Kenntnis der Perspektive ist äußerst gering, was in der bayerischen, wie auch in der Tiroler Schule übrigens durchaus nicht merkwürdig ist. Primitive Versuche von Perspektive treten nur in Fällen auf, wo sie jeder, der sich auch noch keinerlei Rechenschaft über die Gesetze des Sehens gibt, in der Natur beobachtet. Aus solch primitivsten Ansätzen zur Perspektive gleich auf paduanische oder gar speziell auf mantegneske Einflüsse zu schließen, halte ich für ganz unberechtigt.

Wohlgelungen ist in diesen Bildern zuweilen der Ausdruck der Köpfe, jedoch weniger da, wo es sich um scharfe Charakteristik handelt, sondern mehr in den Situationen zarten Empfindens, besonders demutsvoller Ergebenheit.

Für dieses Empfinden ist durch Joseph und Maria, die knieend das Kind anbeten, gleich das erste Bild „Die Geburt Christi" charakteristisch. Dasselbe ist aber auch für den Fortschritt des Naturalismus sehr bezeichnend, gleichzeitig aber auch für dessen enge Grenzen. Wie in älteren Miniaturen bildet den Boden eine Wiese, in der einige Steine liegen und durch die ein Weg führt. Bei der Hütte, unter der Maria kniet, tragen vier Äste das Dach, das aus einem Balken mit darübergelegten Brettern besteht. Neben der Hütte sehen wir eine zerfallene Mauer und einen plumpen Turm mit Zinnenkranz. Den Hintergrund bildet eine Wieslandschaft mit einzelnen Bäumen, durch die ein Weg führt und in der eine Stadt liegt. Der Maler gibt in diesem Bild schlicht die einfache Natur wieder, wie er sie in der Umgegend von Freising sah, in scharfem Gegensatz zu den überreichen Phantasielandschaften der Niederländer. Ebenso zeigen auch seine Türme die Gestalt der

Digitized by Google

Türme bayerischer Dorfkirchen, mit dem einfachen Satteldach oder einer schwerfälligen Spitze, und auch seine übrigen Bauten haben keinerlei Verwandtschaft mit der eleganten, malerischen Phantasie-Architektur niederländischer Tafel- und Miniaturgemälde. Liegt in diesem schlichten Naturalismus ein sehr gesunder Ausgangspunkt zu weiterer Entwicklung der Landschaftsmalerei, so ist der Künstler andererseits darin in seinen Landschaften sehr befangen, daß er offenbar nur sehr allgemeine Eindrücke wiedergibt, nicht genügend im Detail beobachtet, höchstens verwertet er einmal ein Loch in der Mauer, einen Riß im Brett oder ähnliches zu malerischer Charakteristik.

Bei dem zweiten Bild, der Anbetung der Könige, ist das nackte Kind, vor dem der greise König kniet, gut bewegt, lebendig ist das Motiv, daß der eine der jüngeren Könige zu Maria hinüberschielt. Die Hintergrundslandschaft trägt denselben Charakter, wie auf dem ersten Bild, ist aber reicher; Hügel und Wiesen mit Bäumen sehen wir, eine Stadt, die an einem Fluß liegt, über den eine Brücke führt und darüber auf einer Anhöhe eine Burg.

Nur einen Schritt sind diese Landschaften weiter entwickelt, als die der vorigen Periode, einen Schritt, den, zumal er ganz der künstlerischen Entwicklung der Zeit entspricht, ein schätzbarer Künstler wie Bruder Laurentius selbständig leicht machen konnte und den er, wie der Charakter seiner Arbeit beweist, auch selbständig gemacht hat. Ein weiterer ähnlicher Schritt führt dann von diesen Landschaften zu der Stufe, wie wir sie zu Ende des Jahrhunderts auf dem Merlbacher Altar treffen, dessen Landschaft so deutlich an das schöne Isarthal anknüpft [1]). Daß man diese selbständige, für die Kenntnis deutschen Kunstlebens so wichtige Entwicklung bisher nicht erkannte, hat seinen Grund nur darin, daß man für die kunstgeschichtliche Betrachtung bloß einzelne Hauptwerke, oft mit sehr willkürlicher Auswahl in Betracht zog; da mußte die Entwicklung sprunghaft erscheinen und um dies zu beseitigen, operierte man mit niederländischen Einflüssen, die nach den ganzen Lebensverhältnissen der mittelalterlichen Kunst bei uns so rasch und unmittelbar sicher nicht eingreifen konnten.

[1]) Abbildung in den Kunstdenkmalen Bayerns. Taf. 125.

Digitized by Google

28. Verkündigung. Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan. 1462.

Oberb. Arch. Bd. IL. Zu Seite 123.

Digitized by Google

Digitized by Google

In dem Bilde der Verkündigung (Abbildung Nr. 28) ist die Maria recht fein empfunden, ansprechend besonders auch, wie sie sich zu dem Engel wendet, mit der Linken seinen Gruß demütig abwehrend. Dagegen ist, bezeichnend für die Unsicherheit, die dem Künstler noch anhaftet, der Kopf des Engels ganz verunglückt, wie auch z. B. die linke Hand der Maria ganz gut, die Rechte des Engels dagegen mit den ausgestreckten entsetzlich langen Fingern ganz schlecht gezeichnet ist.

Das nächste Bild bringt die Auferstehung, dann folgt die Himmelfahrt Christi, bei der das Aufwärtsblicken, das Aufschlagen der Augen bei Maria gut gelang, der Ausdruck aber ganz verunglückte. Fein ist der Ausdruck dagegen der Maria bei dem folgenden „Pfingsten", besonders gut ist er hier auch bei dem inbrünstig betenden Apostel, der rechts neben ihr sitzt. Das siebente Bild stellt den Tod der Maria dar, das letzte den Erzengel Michael. Dieser trägt ein weißes Gewand und einen roten Mantel, in der erhobenen Rechten hält er das Schwert, in der Linken die Wage. Die einfachen großen Falten wirken hier gut, die kleineren sind scharfbrüchig und erinnern mehrfach, so besonders am rechten Arm stark an die gleichzeitige Holzplastik, in der wir ja einige treffliche Darstellungen dieses Gegenstandes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern besitzen.

Bei einem schönen, etwa 1470 geschriebenen Graduale (lat. 6418), das aus Freising in die Münchener Bibliothek gelangte, ist nicht wahrscheinlich, daß es in Freising entstand; sondern infolge der Stifter des Buches und der Kirche, der es ehedem gehörte, liegt die Vermutung nahe, daß dies Buch, das mit den Freisinger Miniaturen keine besondere Verwandtschaft besitzt, wohl eher in München hergestellt wurde. Eine Notiz des 17. Jahrhunderts meldet nämlich in dem Graduale, daß es der Marienkirche in Weng (der Patron der Kirche ist eigentlich der hl. Georg) gehörte und zu Feindeszeit, 1645, auf Befehl des Bischofs nach Freising gebracht wurde. Daß das Buch für die um 1468 erbaute Kirche in Weng[1]) gemalt wurde und zur ersten

[1]) Kunstdenkmale Bayerns. S. 436 u. f.

Digitized by Google

Einrichtung derselben gehörte, geht auch aus dem Frauenbergschen und Pappenheimschen Wappen des ersten Blattes hervor, denn Anna von Frauenberg, verehelichte Marschallin von Pappenheim, war die Stifterin dieser stattlichen Wallfahrtskirche, in der sich auch ihre 1472 gefertigte, schöne Grabtumba befindet. Auf diese nimmt in dem Graduale auch die Notiz des 17. Jahrhunderts neben dem Pappenheimschen Wappen Bezug: „Fundatrix Beneficii in Weng ibique sepulta in marmoreo tumulo Anna de Pappenheim", neben dem Wappen der Frauenberg aber steht: „Fundator Fraunberg Beneficii in Weng."

In der ersten Initiale dieses Graduale sehen wir einen betenden Papst. Die gotische Ranke dieses Blattes ist schwungvoll gezeichnet und gemalt, ebenso auch die zahlreichen folgenden, in die auch stilisierte Blumen eingefügt sind und die einen steten Wechsel der sehr geschickt komponierten Ornamentformen zeigen. Das Buch gehört unter den oberbayerischen Miniaturen zu den besseren Arbeiten dieser Art und schloß sich also würdig den bedeutenden Kunstschätzen an, mit denen die Anna von Pappenheim ihre Stiftung ausstattete.

Den Winterteil eines Lebens der Heiligen, der 1475 — wohl in Freising — geschrieben wurde, vermachte nach einer Notiz auf der Innenseite des Vorderdeckels des Buches der Goldschmied Sixt Bürger zu Freising dem Kloster Weihenstephan (cod. germ. 504). Auf dem ersten Blatt sehen wir St. Michael mit der Seelenwage und eine ganz schlichte, gotische Ranke, in der Folge wird dann der Legende jedes Heiligen ein kleines Kopfbild voraus geschickt, das mit wenigen Federstrichen entweder den Heiligen oder eine Szene seiner Geschichte darstellt. Die Bilder, durch ein paar Farben koloriert, sind so einfach wie möglich, keine Details, keine Umgebung wird angedeutet, es sind nur flüchtige Skizzen, aber manchmal entschieden die eines guten Gedankens, frisch und lebendig, selbständig erfindend stellen sie die äußerst zahlreichen Szenen dar. Kein Strich ist überflüssig, aber jeder sitzt, die Falten sind ganz leidlich verstanden, die Körper besser bewegt als in vielen eleganteren Arbeiten. Ganz nett ist z. B., wie St. Eustachius, hinter dem sein erstauntes Pferd

Digitized by Google

steht, den Hirsch anbetet. Bei dem hl. Martin rundet sich durch die angedeutete Landschaft der Vorgang sogar gut zum Bilde, ebenso bei dem Johannes auf Pathmos. Wiederholt ist die Aktion recht lebendig, wie etwa bei der Hinrichtung der hl. Cäcilia, auch das Nackte wird beispielsweise bei der Enthauptung des hl. Quirinus nicht übel gezeichnet und manche, besonders weibliche Figuren sind recht anmutig. So ist dies Legendarium, obgleich kein eigentliches Kunstwerk, doch mehrfach von Interesse, namentlich auch als ein später Ausläufer jener freier illustrierenden Richtung, deren eigentliche historische Bedeutung sich jetzt allerdings schon ausgelebt hatte.

Aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts kann ich nur drei Weihenstephaner Arbeiten namhaft machen. Die eine: „Nicolaus de Lyra in Pentateuchum (lat. 21638)", besitzt nur zwei (fol. 1 und 3) sehr schwache, gotische Randverzierungen mit einigen stilisierten Blumen, sowie ein paar primitive Zeichnungen, die aber nur dazu dienen, Beschreibungen des Textes zu veranschaulichen, wie der Tempelgrundriß, die hl. Gefäße und Aaron im Festgewand des hohen Priesters. Die zweite findet sich in dem cod. lat. 21708; hier sind auf den Innenseiten der beiden Deckel zwei Zeichnungen eingeklebt, auf der des Rückdeckels ein unbedeutendes Schweißtuch der hl. Veronika; auf der des vorderen aber eine recht hübsche, Grün in Grün ausgeführte Margaretha, die auf einer Bank sitzt, während der Drache neben ihr liegt. Es ist eine schöne Gestalt, leider mit etwas plumpem Gesicht, an der namentlich die einfach zügige Behandlung der Falten gefällt, die, wie oben erwähnt, in Bayern sich öfters auch noch gegen das Ende des 15. Jahrhunderts findet.

In das Ende des 15. Jahrhunderts gehört schließlich auch der Benediktiner-Kanon in der Bibliothek des Freisinger Klerikalseminars, der wahrscheinlich aus Weihenstephan stammt, dessen Gemälde deutlich die Hand eines bayerischen Malers erkennen lassen. Die Randleiste zeigt ganz hübsches Ornament mit stilisierten Blumen. Die Initialbilder der Geburt Christi, des Abendmahls und der Messe des hl. Gregor sind nicht von besonderer Bedeutung, recht interessant dagegen zwei

Digitized by Google

Bilder mit hübscher Landschaft in den unteren Randleisten. Auf dem einen von diesen sitzt Christus klagend auf dem Kreuz, während Johannes, Maria und ein Heiliger, sowie zwei Männer mit Nägeln neben ihm stehen, auf dem anderen sehen wir die Beweinung Christi durch Johannes, Maria und Magdalena.

Von den Münchener Miniaturen erwähnt Sighart ein von Goldschmied Johann Seefelder geschriebenes Evangeliar[1]). Die Handschrift, der Winterteil eines Passionals (cod. germ. 280), wurde durch Meinhart von Amberg geschrieben, wie folgende Notiz (fol. 411) meldet: „Anno 1461 finitus est liber iste per me Johannem Meinhart de Amberga tunc temporis trahenti moram in Monaco cum honesto viro Johanne Seefelder aurifabro, qui est possessor istius libri." Auf einer Bandrolle des ersten Blattes steht in goldenen Buchstaben: „Seefelder goltschmit", was offenbar besagt, daß dieser die Randverzierung in sein Buch gemalt hat. Dieselbe ist ganz hübsch, aber durchaus nicht bedeutend, besteht aus gotischen Ranken mit stilisierten Blumen, zwischen denen wir einen Papagei, einen anderen Vogel und ein recht nettes Eichhörnchen sehen.

Für die Zunahme dieses Tierlebens in nächster Zeit, das uns sehr bedeutend in dem Missale der Münchener Frauenkirche begegnen wird, möge hier ein recht charakteristisches Beispiel aus der Salzburger Schule eingeschoben werden, nämlich ein Breviarium aus der Zeit von etwa 1470—1480, bei dem das Kalendarium die Salzburger Herkunft beweist (lat. 15914). In den graziösen spätgotischen Ornamentranken ruht hier ein Hirsch und klettert ein Bär (fol. 227), verfolgt ein Hund einen Fuchs (fol. 265), sitzt ein Bär und bläst das Horn (fol. 358), klettert ein Eichkätzchen (fol. 381) und Bär, sowie ein höchst gelungener Affe, während ein Hund einem Reh nachläuft (fol. 389), sitzen zwei Papageien und ein blauer Vogel, während zwei Hunde einen Hirsch verfolgen (fol. 433).

In München entstand das große Graduale (lat. 23041 und 23042, c. pict. 3 und 4) und das dazu gehörige, dreibändige Antiphonar (lat. 23043, c. pict. 5), die für das Münchener Anger-

[1]) Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 647.

Digitized by Google

kloster 1494—1497 hergestellt wurden. Über Zeit und Ort der Entstehung dieser Handschrift gibt eine Notiz des zweiten Bandes des Antiphonars (fol. 58) Auskunft: „Anno 1494, reformationis vero huius conventus Clarissarum Monaci 14, inchoatum est illud opus totius Antiphonarii et Gradualis in IX volumina divisum et Sequentionarii in II volumina distinctum nec non Communis Sanctorum sub Katharina Adelmanin de Nürenberga conventus praefati reformatrice pro tunc abbatissa, quae hoc opus comparavit. Consummatum autem est anno tertio per fratres minores in dicta civitate observantes revisum curioseque inligatum, 430 vero florenis Renensibus opus cum omnibus attinentiis procuratum est."

Sighart[1]) liest aus dieser Notiz, daß das Graduale 1494 in Nürnberg gefertigt und von den Klarissen am Anger in München um 430 Gulden gekauft wurde, er zählt deshalb die Handschrift auch zu den Nürnberger Arbeiten. Die Inschrift besagt vielmehr folgendes: „Im Jahre 1494, dem vierzehnten der Reformation des Klarissen-Klosters in München, wurde das Werk begonnen unter Katharina Adelmann aus Nürnberg, der Reformatorin des Klosters und derzeitigen Äbtissin desselben, die das Werk anschaffte. Vollendet aber wurde es im dritten Jahr und unter Aufsicht der fratres minores genannter Stadt revidiert. Es wurde schön gebunden. Das ganze Werk kostete 430 rheinische Gulden." Schon der Umstand, daß die Zeitrechnung dieser Notiz sich nach den Schicksalen des Angerklosters richtet, beweist, daß die Handschrift in München und zwar für das Angerkloster geschrieben wurde; die dicta civitas aber, die offenbar Sighart irre geführt hat, kann nur München nicht aber Nürnberg sein, das nur nebensächlich als Geburtsort der Äbtissin zu der üblichen, näheren Bezeichnung derselben genannt wird.

Der Charakter des Werkes hat auch mit der Nürnberger Kunst nichts gemein, paßt dagegen ganz gut in die Münchener Schule. Der Maler — oder vielleicht die Malerin —, keineswegs ein besonders tüchtiger, vielmehr ein ziemlich schwacher Künstler, steht in

[1]) Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 655.

Digitized by Google

seinem Ornament, wie in den zahlreichen, mit Figuren geschmückten Initialen oft recht erheblich hinter den besseren Miniaturen der Zeit zurück.

Das Randornament besitzt zwar den freien Schwung, der allen irgend besseren Werken der Zeit eigen, ist aber ohne besondere Originalität; von naturalistischen Formen hält es sich sehr bezeichnend ganz fern, abgesehen von einigen, unbedeutenden Ausnahmen; auch Tiere oder Genrefiguren treten nur sehr selten auf und sind dann meist schlecht gezeichnet, wie im zweiten Band des Graduale die beiden Vögel und die Rehgais (fol. 3), oder der Tiger (fol. 60); besser sind dagegen im dritten Band des Antiphonar der tanzende und der wilde Mann (fol. 80 und 131).

Fast durchweg schwach ist das Figürliche, namentlich erscheint der Maler unfähig, lebendigere Situationen zu schildern oder irgend eine tiefere Charakteristik zu geben. Gut sind öfters die Faltenmotive, besonders dadurch, daß sie sehr einfach gehalten sind, also wieder mehr am alten Stil festhalten. Wiederholt fühlt man, daß der Maler offenbar unter dem Einfluß der Wand- und Tafelmalerei in seinen Bildern nur reduzierte größere Gemälde, aber nicht eigentliche Miniaturen gibt; womit teilweise auch die Vernachlässigung der Umgebung zusammenhängt.

Sind aber auch die Miniaturen dieser umfangreichen Handschrift keine Meisterwerke, so ist doch manches in denselben ganz nett und selbständig erfunden, und schon die stattliche Reihe mannigfaltigster Bilder besitzt eine gewisse Bedeutung für die Charakteristik dieser Lokalschule am Ausgang des 15. Jahrhunderts. So sehen wir z. B. im ersten Band des Graduale (fol. 140) ein ganz nettes Städtebild und gewinnen hier durch einen Thorbogen einen Ausblick in die Landschaft, an der die bayerische Malerei, wie wir ja schon öfters sahen, eine besondere Freude hat. Im zweiten Band des Graduale findet sich beim Martyrium des hl. Andreas (fol. 3) eine Seelandschaft; eine Flußlandschaft sehen wir beim hl. Antonius (fol. 45), auch bei der Berufung des Zachäus (fol. 217) ist die Landschaft etwas besser, bedeutend schwächer als andere gleichzeitige Landschaften sind diese aber doch meist schon deshalb, weil der Maler offenbar weniger selbständig in der Natur

Digitized by Google

beobachtet, sich nicht hauptsächlich an selbst Gesehenes hält. Das anziehendste Bild dieser Art ist die Predigt Johannes des Täufers im ersten Band des Antiphonars (fol. 110), die dem Maler offenbar besonderen Spaß machte, weshalb er sie auch, um Platz zu breiter Erzählung zu gewinnen, statt in die Initiale in die untere Randleiste verlegt. Johannes der Täufer (merkwürdiger Weise mit Flügeln) predigt hinter einem Zaun, der als Kanzel aus ein paar Aesten zusammengefügt ist; vor ihm sitzen auf einer Wiese als Zuhörer, in der bunt wechselnden Tracht der Zeit, mehrere elegante Damen und Herren und unter denselben Christus. Ringsum sehen wir den dunklen Wald, nicht uninteressant durch die Art, wie er beobachtet und originell behandelt ist. Bei dem Martyrium von Peter und Paul (fol. 144) ist eine Stadt im Typus unserer Landstädte gezeichnet, mit den schiefen Dächern, den abgetreppten Giebeln und den runden Türmen.

Eine interessante Kreuzigung bietet eine Initiale (fol. 3) des ersten Bandes des Graduale, in schwacher Kopie wird dieselbe fol. 181 wiederholt. Dieselbe knüpft an jene lehrhafte Darstellung an, die wir, wohl unter byzantinischem Einfluß, schon zur Zeit Heinrich II. im Uota-Evangeliar (lat. 13601) finden, aus dem sie dann, wie oben erwähnt, die Mettener Handschrift von 1414 frei wiederholt. Im 15. Jahrhundert begegnen wir derselben mehrfach in der bayerischen Kunst, so 1432 an dem Hauptportal von St. Martin in Landshut und zu Ende des Jahrhunderts in dem erwähnten großen Wandgemälde in Wasserburg am Inn, etwa 1529 scheint nach der erhaltenen Figur der Kirche dieselbe auch ein Glasgemälde in Gauting[1]) behandelt zu haben, und einen verwandten Grundgedanken spricht, allerdings in etwas anderer Form, auch Furtmeyrs Baum des Lebens aus. Der Sinn dieser Darstellungen ist: Durch den Opfertod Christi wird die Synagoge, die Vertreterin des alten Bundes, überwunden; der Sieg der christlichen Kirche gewonnen, wird die Macht des Todes gebrochen und erblüht das neue Leben. In herkömmlicher Weise stellt dies unser Künstler dar: Durch Christus am Kreuz, über

[1]) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern.

Digitized by Google

dem Gott Vater und Engel schweben, während zu dessen Füßen die Gestalt der Kirche steht auf dem Tier mit den Köpfen der Evangelistensymbole und die Synagoge auf dem zusammenbrechenden Esel. Die Allegorien von Tod und Leben aber ersetzt unser Künstler durch historische Gestalten und Vorgänge, erstere durch Eva, wie sie den Apfel vom Baum der Erkenntnis nimmt, letztere durch Maria, die in der Linken ein Kruzifix hält, mit der Rechten ihren schützenden Mantel über die gläubige Gemeinde breitet, sowie durch die Höllenfahrt Christi[1]). Daß der Künstler an Stelle der Allegorien historische Figuren und Thatsachen setzt, ist sehr interessant; wir sehen, wie jene veraltete Darstellung, die in der deutschen Kunst übrigens stets etwas Fremdartiges hat, daher auch seltener aufgegriffen wird, ihm zu lehrhaft ist, weshalb er das Bild durch konkretere Züge lebendiger zu gestalten sucht; ebenso wie am Portal von St. Martin, wo an Stelle der Figur der ecclesia der zelebrierende Priester mit der gläubigen Gemeinde tritt.

Zu Beginn des zweiten Bandes des Graduale findet sich ein Vollbild: „David mit der Bundeslade." Harfe spielend geht er derselben voraus gegen das Thor der Stadt zu, aus dem ihm ein zartes Mädchen entgegenkommt. Sehr charakteristisch sind die durchfurchten Köpfe einiger seiner Begleiter, ansprechend die Träger der Bundeslade, aber schon das einfache Ausschreiten mißglückt dem Künstler gänzlich, ebenso wie der arme, völlig verzeichnete Hund der neben dem Zug herläuft.

Ruhige, etwas gefühlvolle Szenen gelingen dem Maler am besten, hier geht er auch gern zu etwas breiterer Schilderung über. So ist im zweiten Band des Graduale die Umarmung von Joachim und Anna gut empfunden; recht hübsch ist daselbst (fol. 37) auch die Verkündigung, bei der auch die Umgebung etwas eingehender behandelt wird. Auf dem Tisch steht ein Leuchter, ein Handtuch

[1]) Eine Abbildung dieser Initiale bei Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 120. Bei der höchst fleißigen Arbeit ist nur zu bedauern, daß der Verfasser die eigentlich künstlerischen Momente so sehr wenig beachtet, die denn doch hauptsächlich die Entwicklung solcher Darstellungen bedingen und beispielsweise auch für die Veränderung der Gestalt der Kirche und Synagoge entschieden wichtiger sind als der hier sehr unglücklich betonte Antisemitismus.

Digitized by Google

hängt an der Wand, über dem Fenster, an dem der Schieber und die Butzenscheiben sorgfältig gezeichnet sind, ist ein Brett angebracht, auf dem Leuchter, Kanne, Schüssel und Becher stehen. Auch bei der Namengebung des Johannes (fol. 49) ist das Zimmer gemütlich ausgestattet mit einem Wäscheschrank, Handtuchhalter und Gläserbrett. Zart empfunden ist das Bildchen der hl. Klara (fol. 68), einer recht anmutigen Erscheinung, und ganz gut gedacht ist der Abschied der Apostel (fol. 111), sie umarmen sich, trennen sich unter Thränen und zwei gehen noch ein Stück Weges zusammen; mit der Zeichnung kommt unser Maler hier aber schon nicht mehr zurecht. Zum ansprechendsten gehört das Bildchen auf Blatt 197 dieses Bandes. Da sitzen Maria mit Christus, Katharina, Barbara, Margaretha, Elisabeth und Dorothea zusammen in einer blumenreichen Wiese, welche durch eine Mauer abgeschlossen wird; jenseits deren sehen wir eine recht nette Landschaft, in der ein Weg zu einer Kapelle führt. Man sieht, wie sich der Maler mit dem ihm sympathischen Vorwurf liebevoll beschäftigt, vor allem schon dadurch, daß er das Bildchen zierlicher und mit offenbarer Freude an den heiteren Farben behandelt, wodurch allerdings die etwas oberflächlichen Köpfe noch mehr auffallen.

Bei weitem die besten Münchener Miniaturen des 15. Jahrhunderts enthält ein Missale im Besitz der Münchener Frauenkirche. Es übertrifft die bisher genannten oberbayerischen Miniaturen sämtlich an künstlerischem Wert, besitzt aber doch entschieden viel Gemeinsames, einen verwandten Schulcharakter mit ihnen. Nach seinen stilistischen Eigentümlichkeiten scheint das Werk in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden zu sein, das Kalendarium weist auf die Freisinger Diözese, das Wappen des Stiftes der Frauenkirche auf dem ersten Blatt aber stellt fest, daß es für diese und also aller Wahrscheinlichkeit nach in München gemalt wurde, das ja gerade damals ein äußerst reges Kunstleben besaß.

Der Maler dieses Missale stand auf der Höhe der Kunst seiner Zeit, entfaltet voll und ganz deren eigenartige Reize, in der Landschaft regt sich bei ihm, wie in den Tier- und Genrefiguren

Digitized by Google

der Randzier allenthalben das frische Leben, das zu Ende des 15. Jahrhunderts so prächtig den Anbruch der neuen Zeit verkündet. Gleichwohl ist der Künstler nichts weniger als ein kühner Neuerer; neue Entwicklungsmomente bietet er gegenüber den bisher besprochenen Miniaturen nicht. Seine Kunst erklärt sich ganz aus der in unseren Gegenden damals üblichen, wie wir sie im Vorausgehenden kennen lernten, von maßgebenden fremden Einflüssen ist durchaus keine Rede. Bei der ersten Betrachtung des Missale wird man leicht geneigt sein, zwei verschiedene Maler für diese Miniaturen anzunehmen; nach eingehender Prüfung ist mir dies aber nicht wahrscheinlich, sondern sämtliche Miniaturen rühren wohl von einer Hand her, im Laufe der Arbeit aber macht der Maler erhebliche Fortschritte, nimmt entschieden zu an Freiheit des Vortrags, an Reichtum der Erfindung.

Das erste Blatt enthält eine Initiale, die, wie auch die übrigen, einfach in Gold ausgeführt ist; in derselben ist, wie wir das schon wiederholt sahen, Christus als Weltenrichter, mit Johannes und Maria und den beiden Seelen der Auferstehenden dargestellt. Wie in dem ganzen Missale ist die Malerei sehr geschickt und sorgfältig, dagegen ist der Ausdruck hier recht schwach.

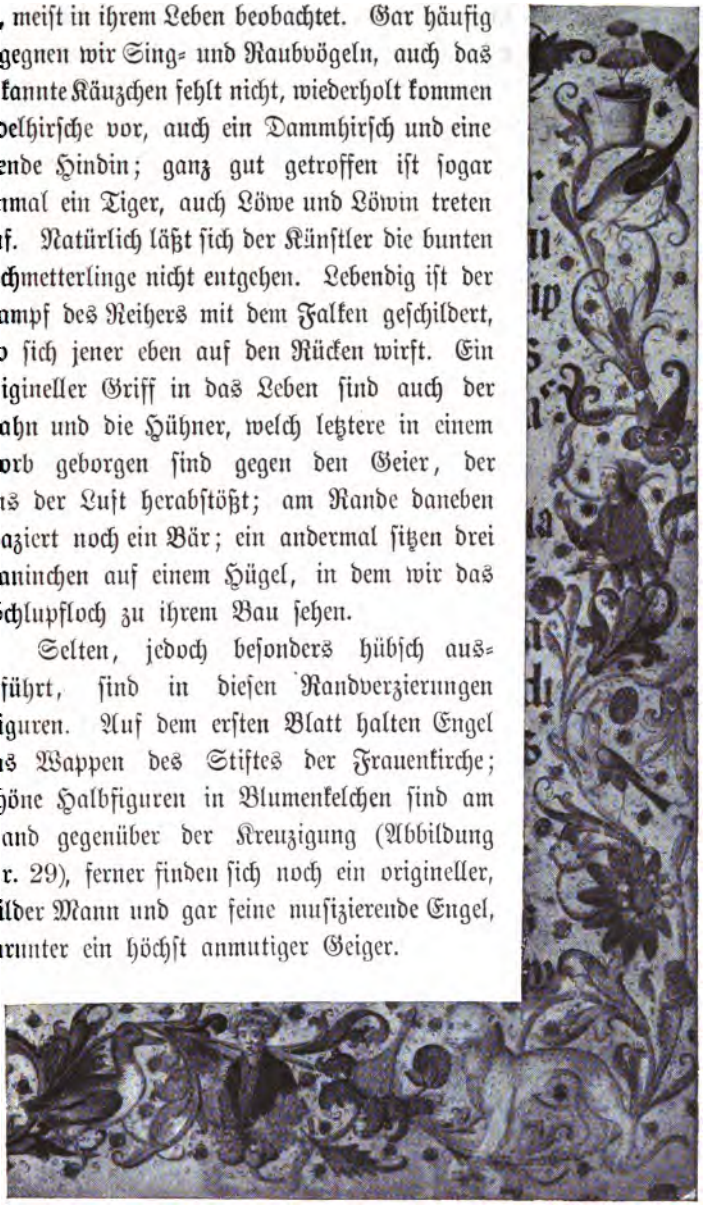
Die hübsche Ranke dieses und die zahlreichen der folgenden Blätter (Abbildung Nr. 29) zeigen stilisierte Blumen der üblichen Formen, mehrfach aber greift der Künstler hier auch direkt in die Natur und bringt, wie das damals ja vielfach auch andere Maler, aber selten so reizvoll thaten, Blätter, Blumen, Blüten und Früchte, wie er sie in seinem Garten oder auch in Wald und Feld fand. So sehen wir einen fein stilisierten Distelzweig (fol. 82), Blumen und einen hübschen Stock Maiglöckchen (fol. 95), einen schönen, jedoch noch etwas stilisierten Eichenzweig (fol. 98), einen Ast Rosen (fol. 105), besonders gelungen ist auch die Ranke, die unten an einen Weinstock anknüpft, am Rahmen um die Kreuzigung; ferner sehen wir Weinranken (fol. 108 und 144), Fruchtzweige (151. 166), eine Bohne mit Frucht und Blüte (fol. 169) und eine reizende Erdbeerstaude (fol. 182).

Noch lebendiger als diese anmutige Blumenzier aber führt schon auf dem ersten Blatt das Tierleben in die Natur. Da

Digitized by Google

treiben sich alle möglichen heimischen und fremden Tiere herum, fast durchgehends nach der Natur und zwar, was das Anziehendste ist, meist in ihrem Leben beobachtet. Gar häufig begegnen wir Sing- und Raubvögeln, auch das bekannte Käuzchen fehlt nicht, wiederholt kommen Edelhirsche vor, auch ein Dammhirsch und eine äsende Hindin; ganz gut getroffen ist sogar einmal ein Tiger, auch Löwe und Löwin treten auf. Natürlich läßt sich der Künstler die bunten Schmetterlinge nicht entgehen. Lebendig ist der Kampf des Reihers mit dem Falken geschildert, wo sich jener eben auf den Rücken wirft. Ein origineller Griff in das Leben sind auch der Hahn und die Hühner, welch letztere in einem Korb geborgen sind gegen den Geier, der aus der Luft herabstößt; am Rande daneben spaziert noch ein Bär; ein andermal sitzen drei Kaninchen auf einem Hügel, in dem wir das Schlupfloch zu ihrem Bau sehen.

Selten, jedoch besonders hübsch ausgeführt, sind in diesen Randverzierungen Figuren. Auf dem ersten Blatt halten Engel das Wappen des Stiftes der Frauenkirche; schöne Halbfiguren in Blumenkelchen sind am Rand gegenüber der Kreuzigung (Abbildung Nr. 29), ferner finden sich noch ein origineller, wilder Mann und gar feine musizierende Engel, darunter ein höchst anmutiger Geiger.



29. Randornament. Missale der Münchener Frauenkirche vor 1480

Digitized by Google

Gegenüber den reizvollen und vollendeten Randverzierungen treten die Bilder der Initialen zurück; sie sind zwar, wie beispielsweise die Geburt Christi, ganz nett ausgeführt, bieten aber wenig Neues. Die Darstellungen sind: die Anbetung der Könige, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Pfingsten, das Schweißtuch der hl. Veronika, der Schmerzensmann, St. Korbinian, St. Peter, Maria und die Einsegnung eines Sarges bei der Messe pro defunctis.

Weit überragt diese Initialen das Vollbild der Kreuzigung (Abbildung Nr. 30), ein wirklich bedeutendes Kunstwerk, bei dem leider wieder einzelne Striche mit der Feder nachgefahren wurden. In einer einfachen, großgehaltenen Landschaft von höchst merkwürdiger, düsterer Stimmung hängt Christus am Kreuz; der Körper ist trefflich verstanden, fein modelliert, der Ausdruck in Wahrheit tief empfunden. Zur Rechten Christi stehen Johannes, Maria und eine der Frauen tief von Schmerz ergriffen; zur Linken Joseph von Arimathia, der Hauptmann und ein junger Krieger, die besonders durch die prächtigen Köpfe fesseln. Am Stamm des Kreuzes aber kniet betend ein Geistlicher, wohl der Meister oder Stifter des Werkes. Die einfache, wirklich großartige Auffassung, die innige Charakteristik, die sich glücklicherweise fern von jeder Übertreibung hält, der feine, malerische Sinn und die zarte Ausführung verleihen dem Bilde einen hohen, künstlerischen Reiz.

Die Studien über die Miniaturmalerei dieser Zeit in Niederbayern und der Oberpfalz ergaben zunächst nicht so reiche Ausbeute, kein so vollständiges Bild, wie in Oberbayern. Aber doch glaube ich, auch hier einiges Neue mitteilen zu können, das vielleicht dazu anregt, diesen Dingen weiter nachzugehen. Dadurch könnte noch manches bisher unbeachtete Material zu Tage gefördert werden und damit würde unsere Kenntnis der interessanten Malerschulen dieser Gegenden entschieden mehr gefördert, als durch willkürliche Konjekturen zwischen den erhaltenen Bildern und Malernamen.

Digitized by Google

30. Kanonbild. Missale der Münchener Frauenkirche. Von 1480.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 134.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nach Landshut, dem Sitz einer bedeutenden Malerschule des 15. Jahrhunderts, führt ein sechsbändiges Antiphonar, das sich jetzt auf der kgl. Universitätsbibliothek in München befindet (Fol. Nr. 159 u. ff. der Handschriften). Über Zeit und Ort der Entstehung, sowie über den Meister des Werkes, der seiner Herkunft nach ein Oberbayer gewesen zu sein scheint, berichtet die Schlußnote des ersten Bandes: „Anno Domini 1487 completa est pars hyemalis huius antiphonarii sub reverendo patre Johanne Kaufmann, priore conventus landshutii ordinis praedicatorum per Georgium Dachawer modistam (?) ibidem."

Die Bilder dieses Werkes sind nicht sehr zahlreich, aber, abgesehen von einigen etwas flüchtigeren, vortrefflich und gehören zu den besten Leistungen der damaligen bayerischen Miniaturmalerei.

Die geschickt und sorgfältig ausgeführten Ranken sind meist streng ornamental, aber häufig sitzen kleine Vögel in denselben. Am Rande des zweiten Blattes vom ersten Band kniet betend ein Mönch, das feine Porträt des greisen, auf dem rechten Auge erblindeten Mannes stellt entweder den Prior Johann Kaufmann, der das Buch bestellte, oder Georg Dachauer dar. Der spezielle Wert des Antiphonars liegt aber nicht in den Randleisten, sondern in einigen trefflichen Initialbildern, so in dem Abschied der Apostel auf dem erwähnten Blatt zu Beginn des ersten Bandes. Verschieden spricht sich hier der Schmerz der Trennung aus; während sich die einen die Thränen aus den Augen wischen, umarmen sich andere oder reichen sich die Hand zum Abschied; einige eilen im Hintergrunde ihrem fernen Ziel zu, während im Vordergrund sich einer noch einen Trunk aus der Quelle schöpft. Wie wir dies schon mehrfach bei bayerischen Miniaturen beobachteten, so ist auch hier wieder die Landschaft mit der feingemalten Luft besonders interessant. Wir sehen in derselben eine Stadt, deren spitze Giebeldächer und deren hoher, schlanker Turm uns wie eine freie Phantasie über Landshut mit seinem stattlichen Wahrzeichen, dem Martinsturm, anmuten. Der Ausblick in die Fluß- und Seelandschaft mit hübscher Abtonung der Fernen, vor allem die grotesken Felsen, zeigen aber, daß der Künstler nicht die Natur wiedergab, die er in Landshuts Umgebung sah, sondern daß er aus den verschiedensten Reminiscenzen

Digitized by Google

an dieselbe, mit der kindlichen Freude möglichst reichen Details, ein anmutiges Phantasiebild entwirft. Es liegt darin etwas den älteren und auch gleichzeitigen niederländischen Hintergrundslandschaften Verwandtes; deshalb wird man auf den ersten Blick wieder gern auf niederländischen Einfluß schließen; aber gewiß mit Unrecht, da die Ähnlichkeit eine ganz allgemeine, nur in der verwandten Entwicklungsstufe gründet, und bei näherem Vergleich mit den zahlreichen niederländischen Miniaturen, die in Parallele zu setzen sind, durchaus nicht Stich hält, wie sich auch im Figürlichen, wie im Ornament nirgends ein Zusammenhang mit der niederländischen Kunst zeigt.

Eine recht elegant gezeichnete und gemalte Figur, auch wegen des einfachen Faltenwurfes beachtenswert, ist in diesem Band der hl. Thomas (fol. 199).

Im zweiten Band ist am interessantesten das vierte Blatt. Die Ranke mit Rosen, in der vier Vögel sitzen, umschlingt hier den ganzen Rand. Die Initiale zeigt die Auferstehung Christi (Abbildung Nr. 31). Die Bewegung des Schwebens, die der Künstler offenbar darstellen wollte, ist ihm nicht gelungen; Christus kniet eigentlich auf dem geschlossenen Sarkophag, die Rechte zum Segen erhoben, hält er in der Linken die Fahne. In scharfem Gegensatz zu der feinen Gestalt Christi stehen die derben Wächter, von denen sich einer, geradezu eine gräßliche Fratze, gegen den Glanz des Auferstehenden durch Vorhalten der Hand schützt während die beiden anderen auf dem Boden kauern. Sehr fein ist die Landschaft in der Morgenstimmung, gerade bei Aufgang der Sonne. Links sehen wir Felsen und in einer Höhle derselben einen trauernden Mann; während rechts die drei Marien aus einem Stadtthor treten, das an die Thore der Trausnitz erinnert. Weniger glücklich und flüchtiger ist die Himmelfahrt Christi (fol. 62), besser dagegen Pfingsten (fol. 80), namentlich in dem Versuch wechselvoller Charakteristik, obgleich der Ausdruck dem Künstler keineswegs so gelingt, wie er es erstrebte. Auf Blatt 117 umgibt die hübsche gotische Monstranz eine flott gezeichnete Ranke, auf der Rückseite von Blatt 135 sehen wir bei der Kirchweihe eine freie Darstellung der Landshuter Dominikanerkirche.

Digitized by Google

31. Initiale. Antiphonar aus Landshut des Georg Dachauer. 1487.

Digitized by Google

Digitized by Google

Der dritte Band enthält nur eine schöne gotische Ranke und Rose (fol. 2) und ein stark beschädigtes, auf Goldgrund gemaltes Kniestück Johannes des Täufers (fol. 31).

Dem vierten Band fehlen die gemalten Initialen ganz, dagegen besitzt er (ab fol. 145) allerlei kalligraphische Kritzeleien, in denen Drôleries, wie eine Sphinx, der Kopf eines feuerspeienden Drachen, ein Kopf mit Trauben und Weinblättern und anderes der Art vorkommen, aber auch ein Fuchs mit dem Dudelsack, ein spielendes Kind, ein Bauer, der eine Gans treibt, und ähnliches mehr.

Zwei beachtenswerte, sehr feine Initialbilder, die wieder zu den besten bayerischen Miniaturen der Zeit gehören, finden sich im fünften Band. Auf dem zweiten Blatt eine reiche Landschaft mit grotesken Bergen, in welcher Gott Vater dem König David erscheint, und auf Blatt 146 ein trefflicher hl. Andreas mit fein durchgebildetem Kopf.

Nur aus einem Kloster Niederbayerns, nämlich aus Oberaltaich, liegt mir eine Reihe von Miniaturen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor. Ein liber votialis et festivitatum (lat. 9508) ließ 1452 Abt Johannes von Ober-Altaich schreiben. Auf dem sechsten Blatt desselben ist Christus als Schmerzensmann ein beachtenswertes Beispiel der Behandlung des Nackten für die Mitte des Jahrhunderts (Abbildung Nr. 32). Interessanter noch ist das zweite Bild: Joachim und Anna an der goldenen Pforte (Abbildung Nr. 33). Das Gesicht des Joachim ist durch die Verzeichnung des Mundes arg entstellt, dagegen ist bei Anna Ausdruck und Bewegung wohl gelungen. Neben dem Thorbogen und durch denselben sehen wir in eine felsige Flußlandschaft, in der ein Kloster liegt, und dessen Staffage ein Hirt mit Schafen bildet. Die Landschaft ist sehr frei, allerdings auch etwas derb behandelt, was sich aus dem Anschluß an die flottgezeichneten, leicht kolorierten Miniaturen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erklärt, an die namentlich auch noch die flüchtig skizzierten Bäume erinnern. Die Falten sind, bezeichnend für die Mitte des Jahrhunderts, noch einfach und ohne scharfe Brüche. Merkwürdig ist das Thor, unter dem sich die Handlung abspielt, und zwar besonders deshalb, weil es durch seine Form und den plastischen Schmuck die Bekanntschaft mit oberitalienischer Architektur nahe legt. Das Buch

Digitized by Google

32. Der Schmerzensmann. Liber votialis aus Ober-Altaich 1452.

Digitized by Google

33. Joachim und Anna. Liber votialis aus Oberalfaich. 1452.

Digitized by Google

Digitized by Google

besitzt außerdem noch zwei einfache gotische Randverzierungen (fol. 92, 242), die letztere mit der bekannten Rose.

Wohl zwischen 1460 und 1470 entstand die Oberaltaicher Handschrift: „veteris testamenti libri regum" (lat. 9507a) mit dreizehn flott gezeichneten, gotischen Ranken; neben den stilisierten, zuweilen sehr frei erfundenen Blumen finden sich hier auch die bekannten natürlichen, wie Rose und Cyclame. In den Initialen kommen einige figürliche Darstellungen vor, die übrigens meist ziemlich schwach, keineswegs auf der Höhe des sehr flotten Rand-ornamentes stehen. Fraglich ist übrigens, ob das Buch, das seinem Kunstcharakter nach sicher bayerischen Ursprungs, in Ober-Altaich entstanden ist.

Der bayerische Ursprung ist mir dagegen nicht wahrscheinlich, sondern eher niederländischer, bei der Miniatur einer Handschrift, die gleichfalls aus Ober-Altaich in die Staatsbibliothek kam, nämlich bei dem Titelblatt der sermones S. Bernardini Senensis (lat. 9541, c. pict. 55), die Johannes Matheus den 3. Juni 1472 vollendete. Die Miniatur stellt den hl. Bernhard dar, welcher in einer Landschaft auf der Kanzel steht und zu den zahlreichen Zuhörern spricht, die in einer Wiese vor ihm sitzen. In der Initiale dieses Blattes steht eine Schale mit Stiefmütterchen.

Das Titelblatt der collationes capitulares (lat. 9521), die zu Ende des 15. Jahrhunderts unter Abt Christian Tesenbacher in Ober-Altaich geschrieben wurden, enthält das Wappen des Klosters und recht frei entworfene, gotische Ranken, in welche in Blumen Maria, Katharina und Barbara gezeichnet sind, sowie ganz klein einen Mann, der auf Maria deutet; die Ranken beleben auch ein Nußhäher, ein Eisvogel und ein Käfer.

Nur zwei unbedeutende Initialen finden sich in dem Missale aus Ober-Altaich von 1493 (lat. 9743).

Ein zwar etwas ungleiches, aber selbständiges und beachtenswertes Werk bayerischer Miniaturmalerei von 1456 stammt aus Passau; es sind in Otto von Passaus vierundzwanzig Ältesten die Gestalten dieser, welche Hans-Rot zeichnete (Cod. germ. 505). Der Zeichner nennt seine Namen auf dem ersten Blatt mittels eines

Digitized by Google

Zettels, den ein Storch im Schnabel hält, worüber ein Wappen, mit den Anfangsbuchstaben der beiden Namen, angebracht ist.

Das erste Blatt zeigt neben einer kleinen Initiale mit einfachem Ornament und Johannes dem Täufer eine hübsche gotische Ranke mit stilisierten Blumen, sowie Rose und Akeley und wird belebt durch Hase, Bär, Schmetterlinge, Eichkätzchen und Libellen. Zu Beginn der Weisung, die sie erteilen, sehen wir jedesmal den betreffenden der vierundzwanzig Ältesten in sauber ausgeführten Federzeichnungen, von denen einige später roh koloriert wurden. Die würdigen Männer mit dem Spruchband stehen auf einem einfachen, gotischen Postament, sind in lange, faltenreiche Gewänder und Mäntel gekleidet, tragen spitze Schuhe und bunt wechselnde Kopfbedeckung, wie Königskrone, Hut, Turban u. s. w. Der Einfluß der Plastik ist bei diesen Figuren leicht kenntlich, das Verständnis für die Gestalt, die meist zu kurz gerät, ziemlich mangelhaft, der Faltenwurf für die Mitte des Jahrhunderts sehr charakteristisch. Geschickt versucht der Künstler den etwas monotonen Vorwurf, vierundzwanzig solcher Gestalten zu zeichnen, zu beleben durch den wechselnden Charakter der Köpfe, von denen einige zwar etwas derb, andere aber auch gut, ja etliche sogar ganz bedeutend sind. Nicht nur äußerlich jedoch, sondern auch durch die Stimmung strebt er Abwechslung in die lange Reihe zu bringen, den einen stellt er lesend dar, tief in sein Buch versunken, einen anderen lehrend, einen dritten aber betend u. s. f. Einen entschiedenen Reiz verleiht diesen stets neu erfundenen Gestalten vor allem jener große Zug, der sich um Mitte des Jahrhunderts, wie schon erwähnt, häufig noch aus der ersten Hälfte desselben erhält.

Von 1466 ist eine Bibel aus St. Nikolaus in Passau (lat. 16001) datiert, mit zahlreichen, bescheidenen, gemalten Initialen. Das Figürliche ist sehr schwach, besser das Ornament, aber auch dieses ist doch nur eine recht mäßige Leistung, am besten noch in der streng stilisierten Randleiste und Kolumnenteilung auf dem ersten Blatt, in denen acht Wappen angebracht sind. Auf der Ranke der Rückseite von Blatt 64 sitzt ein Vogel und spaziert ein Storch, auch hängt hier ein Körbchen mit Blumen; auf Blatt 169 sehen wir in der Ranke mit stilisierten Blumen einen Bogen-

Digitized by Google

schützen und einen mit dem Schwert bewaffneten Mann, sowie fünf Wappen.

In einem schwachen, um 1500 entstandenen Graduale aus Passau (lat. 11001) mit kolorierten Initialen und Ornamentranken zeigen diese, obgleich noch hauptsächlich streng ornamental, doch manche naturalistische Züge, die eben damals schon so sehr Gemeingut geworden, daß sie, durch ältere Vorbilder angeregt, jetzt selbst ein so schwacher Künstler wagt. So finden wir in dem gotischen Randornament einen hübschen Rosenzweig (fol. 1) oder den Kampf eines Mannes mit einem Bären (fol. 38), sowie einen Geier, der einen Hasen trägt u. a. m., lauter naturalistische Züge, die wir in der Salzburger Bibel schon 1430 sahen, die aber damals nur ein Künstler von Rang wagte, jetzt dagegen jeder schwache Dilettant, natürlich aber in entsprechend schlechterer Ausführung.

Ein Missale (lat. 2773), wohl um Mitte des Jahrhunderts geschrieben, mit einem rohen Kanonbild, aber beachtenswert wegen der streng stilisierten Ranken, die nur einmal in die bekannte Akeley übergehen, wurde nach den von zwei wilden Männern gehaltenen Wappen (fol. 199) sicher für, wahrscheinlich auch im Kloster Aldersbach geschrieben.

Interessanter ist eine zweite Handschrift aus Aldersbach, ein Gebetbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts (lat. 2771, c. pict. 115). Offenbar eine bayerische Arbeit, deren ersten Besitzer „Gabriel Harbacher", einen Laien, wir auf der Rückseite des ersten Blattes sehen, wie er zu Maria betet. Die äußerst zahlreichen Initialen und Ranken dieses Gebetbuches bieten nichts Besonderes, interessant sind dagegen die Figuren in dem Randornament. Zwar sind auch sie manchmal recht unbeholfen, aber sie erfreuen durch originelle Einfälle, der Maler erscheint hier als ein Mann voll Phantasie, der auch zuweilen einen frischen, selbständigen Griff in die Natur wagt, dem aber eine ordentliche Schule fehlt und der deshalb, besonders bei größeren Figuren sehr unbeholfen ist. Von diesen Randfiguren mögen beispielsweise erwähnt werden ein Reiter mit der Armbrust (fol. 2), zwei Hunde, die einen Hirsch verfolgen, eine Hirschjagd (fol. 5), die nackten, spielenden Kinder (fol. 13), der nette Frosch, Fliegen und Ähnliches (fol. 23), die recht lebendigen

Digitized by Google

Reiter (fol. 24), der kecke Kampf zweier Krieger (fol. 27) und schließlich noch ein Jüngling, der an der Ornamentranke emporklettert (fol. 59). Roh sind dagegen die Bilder der zahlreichen Heiligen, das Beste darunter ist Ritter St. Georgs Kampf gegen den Drachen.

Die Klosterbibliothek zu Windberg bei Straubing besaß eine „Ethica Aristotelis“ (lat. 22381), die nach der Schlußnotiz „Jorius Cellarius tunc scolaris Ulmae“ 1467 schrieb. Auch dieser gelehrte Schreiber verschmäht es nicht, das erste Blatt mit den bekannten heiteren Phantasiestücken zu schmücken, die allerdings recht schwach gezeichnet, aber doch ganz lebendig gedacht sind. In der Anfangsvignette sehen wir einen Fisch und eine Ente, sowie einen Hund, der einem Hasen nachläuft; am unteren Rand aber einen Jäger zu Pferd, der mit drei Hunden einen Hasen verfolgt. Der Einband dieses Buches zeigt in Leder geschnitten einen Reiter in voller Rüstung, eine prächtige Kostümfigur für diese Zeit, welcher mit dem Streitkolben bewehrt ist und der eben sein frisch ausschreitendes Roß anhält.

Eine tüchtige, bayerische Arbeit aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, deren Herkunft nicht genau bestimmt ist, die aber jedenfalls aus einer der Hauptklosterschulen stammt, ist ein Antiphonar der kgl. Universitätsbibliothek (Handschriften Fol. 168). Dasselbe besitzt fein ausgeführte, mannigfaltige Ranken die vielfach auch in naturalistische Formen übergehen und zwischen denen einmal ein wilder Mann und eine wilde Frau, sowie eine Löwin klettern. Auf dem ersten Blatt erscheinen am Rande drei Propheten und befindet sich ein tüchtiges Initialbild: „die Auferstehung“, während die kleineren Initialbilder: Himmelfahrt, Pfingsten und Trinität recht unbedeutend sind.

Ein Gebetbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts aus Metten (cod. germ. 125, c. pict. 129a) enthält siebenundsechzig zum Teil recht gute Gemälde, wie etwa die hl. Dorothea, die dem Christkind Blumen aus ihrem Korb gibt, teilweise aber auch recht flüchtige Arbeiten; leider wurde das Buch sehr stark beschnitten und wurden die Malereien namentlich am Rand mehrfach ganz verwischt. Besonders interessant sind wieder die Landschaften. Ich verweise auf die beim

Digitized by Google

hl. Sebastian (fol. 11), oder auf das reiche Flußthal beim Abschied der zwölf Apostel (fol. 23), ganz hübsch ist auch die Landschaft beim hl. Eustachius (fol. 32) und beim Tempelgang Mariä (fol. 38). Bei dem Pilger St. Jobst sehen wir in die Ferne mit ihren duftigen Höhen (fol. 48) und vielfach deutet der Charakter der Landschaften darauf hin, daß diese Phantasiebilder Erinnerungen an die Donaugegend bestimmten, wie wir dies schon bei dem Mettener Klosterbruder von 1414 sahen und auch bei Furtmeyr wieder finden werden.

Der Charakter der Randverzierungen dieses Gebetbuches stimmt ganz zu den übrigen Miniaturen der Zeit, aber einige offenbar von niederländischen Vorbildern beeinflußte, übrigens recht unbedeutende Randleisten (fol. 33 v., 54 v., 136) beweisen, daß der Maler auch derartige Werke gesehen und flüchtig nachgeahmt hat, die aber gleichwohl keinen weiteren Einfluß auf seine Kunst gewinnen. Neben den bekannten Tieren wie Pfau (fol. 3), Wolf und Kranich (fol. 59), Fledermaus (fol. 66), Hirsch (fol. 72 und 170), finden sich hier interessante Genrebildchen, die wir in Stichen und Miniaturen der Zeit allerdings auch anderwärts antreffen, so die Liebesszene zwischen dem Jüngling und dem alten Weib (fol. 25), die Jungfrau mit dem Einhorn (fol. 75), ein origineller Einfall des Künstlers ist, daß er neben den Ärzten Kosmas und Damian eine hübsche Zeichnung „der Tod und das Mädchen" bringt.

Auffallend gering ist merkwürdiger Weise bis jetzt die Ausbeute an Regensburger Miniaturen des 15. Jahrhunderts; obwohl auch hier sicher manches bedeutende Werk entstanden[1]), scheint sich mit Ausnahme der trefflichen Arbeiten Furtmeyrs nichts von erheblicher Bedeutung erhalten zu haben.

In einige Gebetbücher des 15. Jahrhunderts aus St. Emmeram sind wiederholt Stiche und Holzschnitte eingeklebt, ein paarmal auch, jedoch stets recht unbedeutende Zeichnungen. So finden sich in einem Breviarium (lat. 14911) ein schöner Kupferstich: der hl. Paulus[2])

[1]) Namen von Regensburger Miniatoren bei Sighart S. 652.

[2]) Siehe hierüber auch Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, woselbst auch noch weitere Stiche in Handschriften aus St. Emmeram genannt werden.

Digitized by Google

und eine Zeichnung nach Schongauers Apostel Thomas (Bartsch 44); das Brevier lat. 14600 enthält neben vier Holzschnitten eine ganz unbedeutende Federzeichnung und eine rohe Miniatur, die zeigen, wie man auch jetzt noch selbst ganz stümperhafte Arbeiten für wert hielt, sie in ein Gebetbuch einzukleben.

Gleichfalls aus St. Emmeram stammt ein speculum humanae salvationis vom Ende des 15. Jahrhunderts (lat. 14363) mit teils guten, teilweise aber auch sehr flüchtigen Umrißzeichnungen, bei denen nur zuweilen einige Schattenpartien leicht angedeutet sind. Für die Geschichte der Malerei fällt derartigen Werken in dieser späten Zeit ein besonderes Interesse natürlich nicht mehr zu.

Eine leidliche Arbeit aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts ist ein in Regensburg geschriebenes Missale (lat. 13022) mit einfachen Initialen und Randornamenten, das außer den Initialbildern Maria mit dem Kinde (fol. 9) und dem Schmerzensmann (fol. 164) noch eine gute Kreuzigung enthält.

Dieser Zeit gehört auch die Darstellung der Kreuzigung an, welche in das von dem Schlesier Crueger geschriebene Missale (lat. 14045 fol. 32) geklebt wurde. Die Hügellandschaft ist hier etwas weiter ausgeführt, am Stamm des Kreuzes kniet Maria Magdalena, zwei Frauen begleiten Maria. Die Ausführung ist geschickt und fein, dagegen fehlt das tiefere Empfinden; recht hübsch ist die Randverzierung mit halb ornamentalen, halb naturalistischen Blumen. Nach dem Charakter des Bildes wie der Randverzierung haben wir hier sicher eine Arbeit Furtmeyrs und zwar ein ganz gutes Werk desselben vor uns.

Furtmeyr selbst eingehend zu behandeln ist hier nicht nötig, da, im Gegensatz zu fast allen bisher genannten Werken, seine Miniaturen in der kunstgeschichtlichen Literatur wiederholt besprochen wurden und zuletzt eine eingehende monographische Behandlung erfuhren, welche in der Hauptsache die historische und künstlerische Bedeutung des Mannes richtig darstellt[1]). Ich möchte aber diese Studien doch nicht schließen, ohne wenigstens noch einen Blick auf das

[1]) Berthold Haendcke, Berthold Furtmeyr. Inaugural-Dissertation. München 1885. Auffallend schwach, teilweise auch unrichtig sind die Bemerkungen von Janitschek über Furtmeyr, Geschichte der deutschen Malerei. S. 296. ff.

Digitized by Google

auf das Hauptwerk des bekanntesten bayerischen Miniaturmalers des 15. Jahrhunderts zu werfen, nämlich auf das fünfbändige Missale, welches Furtmeyr für den Erzbischof von Salzburg Bernhard von Rohr malte und 1481 vollendete (lat. 15708 bis 15712, c. pict. 22). Das reiche Material, das ich im Vorausgehenden zur bayerischen Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts zusammenstellte und von dem Haendcke doch nur einen geringen Teil kannte, gibt manche neue Gesichtspunkte zur Beurteilung Furtmeyrs, vor allem aber freue ich mich sagen zu können, daß es mehrfach die Ansichten Haendckes bestätigt. Mit Recht folgt dieser Waagens Annahme, daß Furtmeyr nicht in Zusammenhang mit der niederländischen Miniaturmalerei steht, sondern ein charakteristisch oberdeutscher Künstler ist, der auch keine Berührung mit der fränkischen Schule, etwa mit Wolgemut oder gar mit Herlin, zeigt; Furtmeyrs Kunst erklärt sich vielmehr ausschließlich aus dem Charakter und der geschichtlichen Entwicklung der bayerischen Miniaturmalerei; daneben zeigt sich besonders in den Figurenbildern eine entschiedene Verwandschaft mit bayerischen Tafelgemälden.

Furtmeyr ist ein zünftiger Miniaturmaler, auf der Höhe künstlerischen Könnens seiner Zeit, ein oft gar fein und selbständig erfindender und empfindender Künstler, er zeigt dadurch, was seine Zeit in dieser Kunst vermag, wie der Maler des Missales der Frauenkirche in München, der hinter ihm keineswegs zurücksteht, sondern ihn in dem bedeutenden Kreuzigungsbilde und in den originellen naturalistischen Randleisten sogar mehrfach übertrifft; es sind das für den Schluß des Jahrhunderts ebenso charakteristische Hauptwerke, wie die Mettener Handschrift für die Zeit um 1414 oder die Salzburger Bibel für 1430.

Sämtliche Biographen Furtmeyrs bemerken mit Recht, daß die Wirkung des Missales nicht unwesentlich dadurch beeinflußt wird, daß, wohl um das Werk rasch zu Ende zu führen, vielfach Gehülfen beigezogen wurden. Im dritten Band tritt sogar deutlich eine bestimmte Individualität unter diesen hervor, ein Maler, dessen Richtung wesentlich altertümlicher als die Furtmeyrs. Daß sich auch in den Randverzierungen und kleineren Bildern ebenso wie in den oft wiederkehrenden Darstellungen der Kreuzigung Gehülfenarbeit zeigt, wobei sich verschiedene Hände zuweilen deutlich erkennen lassen, ist

Digitized by Google

sicher und leicht erklärlich; entschieden zu weit aber geht Haendcke in seiner Scheidung zwischen Meister- und Gesellenarbeit. Die Hauptbilder sind sicher von Furtmeyr selbst, auch ein sehr großer Teil der Randverzierungen und sehr wenig wahrscheinlich sind Haendckes Annahmen über die Arbeiten verschiedener Meister an einem Bild.

Die direkten Vorgänger oder gar einen bestimmten Lehrer Furtmeyrs können wir nicht namhaft machen, da wir bis jetzt gerade über die ältere Generation der Regensburger Miniaturmalerei nur höchst lückenhafte Kenntnisse besitzen. Haendckes Annahme, daß er in einem Kloster gelernt habe, ist möglich, im Vorliegenden wurde ja bewiesen, daß die bayerischen Klöster während des 15. Jahrhunderts die Miniatur noch tüchtig übten, auch im 16. Jahrhundert besitzen wir hiefür besonders durch die Tegernseer-Schule noch Beweise. Unrichtig aber ist Haendckes Behauptung, „daß damals in Deutschland die Mönche diese Kunst noch fast allein ausübten". Zünftige Schreiber und Maler haben wir vielfach kennen gelernt, ich erinnere nur beispielsweise an Heinrich Molitor, besonders auch an die große Gruppe der Profanhandschriften der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts, die doch entschieden größtenteils von Laien geschrieben wurden. Die Möglichkeit, daß Furtmeyr bei einem zünftigen Meister lernte, ist also zum wenigsten ebenso groß.

Wie dem aber auch sei, jedenfalls steht Furtmeyrs Kunst im innigsten Zusammenhang mit der bayerischen Miniaturmalerei, über deren Charakter wir uns ja im Vorliegenden an den zahlreichen Denkmälern klar zu werden versuchten und der ohne Zuhülfenahme irgend eines fremden Einflusses vollkommen genügt, um Furtmeyrs Kunst zu erklären.

Wie Furtmeyr aus der bayerischen Miniatur herauswächst, zeigen namentlich die reichen, sehr charakteristischen Randverzierungen, die Haendcke fast ganz unbeachtet läßt. Furtmeyrs Randornament ist durchweg deutsch, von irgend einer Nachbildung niederländischer Randleisten findet sich keine Spur. Die gotischen Ornamentformen kommen noch vielfach vor, aber meist, wie häufig zu Ende des Jahrhunderts, sehr willkürlich gebildet und verbunden mit allen möglichen direkt der Natur nachgebildeten Dekorationsmotiven.

Digitized by Google

34. Die Wurzel Jesse. Hurtmeyrs Missale. 1481.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 147.

Digitized by Google

Digitized by Google

35. Schlußvignette. Hartmanns Missale. 1481.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 147.

Digitized by Google

Digitized by Google

Der ganze Vorrat der älteren Miniatoren wird hier ausgebreitet, die rein ornamentale Ranke mit und ohne Blumen, ebenso wie die stilisierten Disteln und ähnliches, aber auch aus gewundenen Tüchern (z. B. Band II fol. 64 v.) bildet er seine Initialen, oder er macht eine Randverzierung mit keckem Naturalismus aus seidenen Schnüren und Quasten (II. Band fol. 171 v.). Auf das anmutigste spielt er mit den zierlichen Formen spätgotischer Ornamentik bei der Wurzel Jesse (Abbildung Nr. 34, Band IV. fol. 31 v.), während er bei dem Baum des Lebens[1]) durch eine sehr geschickt gezeichnete Rosenranke, die Felder des Bildes abteilt und doch zugleich das Ganze graziös verbindet. Fast durchgehends ist dies Randornament von hohem Interesse, allerdings manchmal etwas derb ausgeführt, was darauf hinweist, wie diese feine Kunst jetzt ihrem Ende entgegengeht; oft auch ist der Künstler bizarr in den Formen, aber durchweg erfreulich ist die reiche Fülle oft sehr origineller, ornamentaler Gedanken, die sichere Stilisierung, welche die in diesem Punkt so unvergleichliche Schule der Gotik bedingt.

Bei einem Künstler, der durch seine Landschaften einen so entwickelten Natursinn bekundet, wie Furtmeyr, befremdet es zuerst, daß in diesen Randverzierungen das bunte Treiben von Tieren und Menschen fast ganz fehlt, das in gleichzeitigen Handschriften die Freude an der Natur oft so frisch ausspricht. Nur selten findet sich derartiges in dem Missale, so in der gotischen Architektur, welche die Erteilung des Abendmahls durch St. Rudbertus umgibt (II. Band fol. 62 v.), zwei Käfige, in denen Affen und Bären sitzen, bei einer Schlußvignette ein grinsender Affe (IV. Band fol. 117 v.), ein anderesmal ein Drache (IV. Band 137 v.) und schließlich auch zwei Bären (IV. Band 146 v., Abbildung Nr. 35).

Nur einmal bewegt sich Furtmeyr vollkommen frei in solchen Nebenfiguren, nämlich in dem Schlußblatt des ganzen Werkes, in dessen Ranke ein Löwe gemalt ist, ein Eichkätzchen, vier Hasen und sechs Affen, einige von überraschendem Naturstudium, die teils als Wappenhalter beschäftigt sind, teils aber auch sich da nur fröhlich umhertreiben. Dies Blatt, auf das Furtmeyr geschrieben, daß er

[1]) Abgebildet bei L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen. München, sowie bei Förster, Denkmäler deutscher Kunst.

Digitized by Google

das Missale 1481 vollendet, hat er doch sicher selbst gemalt, gleichwohl ist das Ornament hier wesentlich verschieden, von dem, das zumeist den Rand des Missale schmückt, und die Ausführung des Wappens, sowie der Engel ist durchaus nicht die beste. Der phantasievolle Künstler wechselt eben gern in den Formen und dadurch wird auch der Stil mitunter etwas nüanciert und die Ausführung ist, wie meist bei so umfangreichen Miniaturwerken, nicht immer gleich sorgfältig, deshalb aber darf man nicht stets sofort auf einen anderen Maler schließen, wodurch das Ganze in der Hauptsache sehr einheitliche Werk, zuletzt doch recht willkürlich zerzupft wird.

Dieses letzte Blatt zeigt aber nicht nur, daß Furtmeyr solche naturalistische Spielereien malen konnte, sondern es erklärt auch, warum er es in diesem Werk in der Regel nicht wollte, aus dem einfachen Grund nämlich, weil sie in den Stil der meisten Randverzierungen des Missales nicht passen.

Besondere Bedeutung legt Haendcke Furtmeyrs Landschaften bei, die er ganz fein analysiert und bei denen er mit Recht darauf hinweist, wie dieser Sinn für die Landschaft und die eigenartige Auffassung derselben, sowohl in Komposition, wie in Behandlung des Vorder- und Hintergrundes in der bayerischen Miniaturmalerei begründet ist, welche Behauptung durch die weiteren Landschaften in bayerischen Miniaturen, die wir oben kennen lernten, noch fester gestützt wird. Interessant erscheint mir, daß Furtmeyrs Landschaften in ihrem Charakter offenbar durch die Umgebung seines Wohn- und und Heimatsortes Regensburg bedingt sind. Porträtlandschaften darf man deshalb natürlich ebenso wenig erwarten, wie Detailstudien nach der Natur. Es sind Phantasiegebilde, möglichst reich, wie sie eine in gewissem Sinn noch kindliche Phantasie gern gestaltet, denen man aber anmerkt, welche Landschaft dem Künstler vorschwebte, als er seine Bildchen aus der Erinnerung malte und die häufig zeigen, wie er dies und jenes in der Natur fein beobachtet hat. Wie aber das breite, von Hügeln umschlossene Flußthal, mit den duftigen Fernen, den Städten, Dörfern und einzelnen Kapellen am Ufer und den Burgen auf den jäh abfallenden Felsen an das Donauthal erinnert, so zeigt auch manches Detail entschiedenes Naturstudium,

Digitized by Google

36. Der Oelberg. Hurkmeyrs Missals. 1481.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 149.

Digitized by Google

Digitized by Google

natürlich nur so, daß man sieht, wie der Künstler Einzelnes in der Natur für seine Bilder beobachtet und sich beim Malen in seinem Stübchen des im Freien Gesehenen erinnert. Sehr bezeichnend sind hiefür die Felsen. Daß der Maler des Donauthals mit Vorliebe Felsen anbringt, ist leicht begreiflich, wiederholt lassen sie auch entschieden ganz gute Naturbeobachtungen erkennen, ein andermal aber wieder, wie etwa bei dem interessanten Bild des Gebetes Christi am Ölberg (Abbildung Nr. 36, II. Band fol. 89 v.), kommt der Maler gerade bei den Felsen zu den unwahrsten, geschraubtesten Formen; offenbar gefiel ihm besonders das Groteske und Bizarre der phantastischen Felsen des Donauthals und er versuchte es noch zu steigern und zu überbieten.

Dies erklärt auch den Widerspruch, daß Furtmeyr gleich anderen oberdeutschen Meistern auf der einen Seite die Vorliebe für möglichst reiche Phantasielandschaften hat, wie beispielsweise bei der Taufe Christi (III. 31) oder dem hl. Martin (V. 32), andererseits unter direkter Anlehnung an die Natur oft möglichst schlichte Motive wählt, wie z. B. sehr charakteristisch bei Christus und Petrus (III. 104) oder in den Nebenbildern beim Baum des Lebens. Dieser schlichte Naturalismus zeigt sich wiederholt auch in den Gebäuden innerhalb der Landschaft, deren einfache Formen sich sehr charakteristisch von der phantastisch malerischen Architektur unterscheiden, welche hier die Niederländer gerne anbringen.

Das erwähnte Bild des Ölbergs (Abbildung Nr. 36) weist noch auf einen anderen bedeutsamen Zug der Landschaften Furtmeyrs, nämlich auf die Stimmung. Natürlich zeigt sich gerade hier der Künstler noch höchst unbeholfen und auf vorliegendem Bild wirkt es fast komisch, daß es in der linken Ecke noch schwarze Nacht ist, in welcher der Mond und die Sterne glitzern, während rechts der dämmernde Morgen anbricht. Auf die ersten schüchternen Versuche bayerischer Landschaftsmaler, den Wechsel der Stimmung in der Landschaft zu geben, wurde mehrfach hingewiesen und auch Haendcke erkennt hierin einen Zug, den Furtmeyr aus der älteren bayerischen Malerei herübernahm, wozu ihn die Bilder in der Regel des hl. Benedikt aus Metten von 1414 führen.

Aber nicht nur der Blick rückwärts, sondern auch der vorwärts

Digitized by Google

scheint mir hier interessant, denn wie Altdorfer, der Regensburger Meister des 16. Jahrhunderts, in seinem ganzen Stil im bayerischen Kunstdialekt, wenn ich so sagen darf, wurzelt, was besonders der Vergleich mit der damaligen Plastik Bayerns lehrt, so gilt ein Gleiches, wie ich glaube, auch von seinem landschaftlichen Sinn, speziell auch von seinen interessanten Versuchen der Stimmungsmalerei. Besonders charakteristisch sind für diese seine Sonnenuntergänge bei den Bildern aus dem Leben des hl. Quirinus (Nürnberg, Gemälde-Gallerie im germanischen Museum Nr. 247 und 248), vor allem auch der so außerordentlich fein beobachtete Sonnenaufgang auf der Alexanderschlacht (München, Ältere Pinakothek Nr. 290).

In einem eigentümlichen Gegensatz zu den oft so feinen und reichen Hintergründen steht bei Furtmeyr mehrfach der einfache Vorder-, auch der Mittelgrund; die Kunst, welche gerade die Niederländer selbst bei den kleinsten Miniaturen in so hohem Grade besaßen, das Ganze hübsch zum geschlossenen Bilde zu runden, ist ihm, wie den meisten oberdeutschen Buchmalern weniger eigen, wenn es ihm auch ausnahmsweise gelingt. Weniger aber noch als bei landschaftlichen Bildern glückt dies Furtmeyr bei Darstellungen im Innenraum (Abbildung Nr. 37). Hier sagt uns meist der architektonische Rahmen, daß sich die Szene innerhalb eines Gebäudes z. B. in einer Kirche abspielt, diese selbst wird nun aber, was für diese Zeit entschieden altertümlich, nicht eingehend geschildert, sondern bloß angedeutet und von Detail wird gewöhnlich nur gegeben, was absolut nötig ist, und das in der Regel recht unbeholfen.

Das Interesse wird bei solchen Bildern ausschließlich auf die verhältnismäßig groß gezeichneten Figuren gelegt, die meist ganz in den Vordergrund gerückt werden. Es ist dies ein altertümlicher Zug, wie Furtmeyr deren ja manche besitzt, allerdings nichts mehr „was, [wie Janitschek[1]) meint], an die Grundsätze des 14. Jahrhunderts erinnert", wohl aber manches, was ein deutliches Nachleben der Kunst um Mitte des 15. Jahrhunderts erkennen läßt. Derartige altertümliche Züge sind aber, wie gesagt, ein Charakteristikum der gesamten bayerischen Malerei jener Zeit, besonders

[1]) Geschichte der deutschen Malerei S. 297.

Digitized by Google

37. Taufe des hl. Augustin. Hurkmeyrs Missale. 1481.

Oberb. Archiv. Bd. IL. Zu Seite 151.

Digitized by Google

Digitized by Google

auch der Tafelmalerei, sie deuten auf Züge im Wesen derselben, die einer rasch fortschreitenden Entwickelung entschieden hinderlich waren, mit ihnen, die tief in der Art des bayerischen Volkes gründen, hängen aber auch manche große Vorzüge bayerischer Kunst innig zusammen, so namentlich ihr Zug ins Große und damit innig verbunden ihr oft hoher Schönheitssinn.

Mehr anmutig spricht sich Furtmeyrs Schönheitssinn in seinen Gestalten von Adam und Eva aus, so in dem Paar der ersten Menschen bei der Wurzel Jesse (Abbildung Nr. 34, IV. 31 v.) auch bei der Vertreibung aus dem Paradies (II. 171), sowie bei der zarten Gestalt der Eva am Baum des Lebens und des Todes (III. 161 v.). Bedeutender aber natürlich zeigt er sich bei der Figur, welche ja vor allem den Sinn für das Schöne in der christlichen Kunst entwickelte, nämlich bei Maria; edel ist die Erscheinung derselben bei der Anbetung der Könige (I. 62 v.), gar fein die Maria mit dem Kinde bei der Wurzel Jesse (IV. 31 v.). Daß Furtmeyr aber auch seine Maria durch Züge innigen Seelenlebens, durch die zarten Beziehungen zwischen Mutter und Kind mit der gerade der deutschen Kunst eigenen Tiefe erfaßt, sehen wir bei der Beschneidung (II. 3 v.), wo die Mutter das Kind einwickelt und es liebend an sich drückt, worin ein origineller, tief empfundener Zug deutschen Gemütslebens liegt.

Furtmeyr ist überhaupt ein zart-, manchmal sogar tiefempfindender Künstler, wiederholt ein Meister seiner Charakteristik, er paßt dadurch trefflich zum Miniaturmaler; dagegen fehlt ihm die dramatische Seite; sein Kompositionstalent ist gering, die Figuren energisch zu bewegen ist ihm unmöglich, eine irgend bedeutendere, eigentlich leidenschaftliche Darstellung bietet das ganze Werk nicht. Seine Phantasie ist reich im anmutigen Spiel einer graziösen, frisch-kräftigen Ornamentik, sie ist reich an netten Einfällen. Wie reizend ist zum Beispiel das kleine nackte Christuskind in der Initiale bei „in principio erat verbum" (I. 8 v.), wie originell erfunden und geschickt komponiert ist die hübsche Initiale mit der Flucht nach Ägypten (I. 75), wie gelungen der Gedanke, bei der Anbetung der Könige in der Initiale die drei Könige in einem Bett schlafend darzustellen, als ihnen der Engel erscheint. Arm aber wird Furt-

Digitized by Google

meyers Phantasie, er wird steif und befangen, sowie er auf das dramatische Gebiet kommt.

Höchst charakteristisch sind hiefür die zahlreichen Kreuzigungsbilder des Missale, die sämtlich bei dem einfachen Kanonbild bleiben: Christus am Kreuz, Maria und Johannes, höchstens umschweben noch ein paar Engel das Kreuz. Aber trotzdem sind diese Bilder keine einfachen Wiederholungen; jedes besitzt gewisse Eigentümlichkeiten, der Ausdruck bei Christus, noch mehr bei Johannes und Maria wechselt stets, ebenso die Art, wie diese durch Blick und Wendung in Beziehung zu Christus gesetzt sind. Interessant ist dieser Wechsel beispielsweise bei den drei ersten Darstellungen der Kreuzigung (I. 17 v, 46 v., 74 v.). Das erste Bild beherrscht den Ausdruck noch wenig, während ihn das zweite bedeutend vertieft, und besonders gelungen ist hier Maria, welche auf dem ersten Bild die wenigst glückliche Figur; das dritte aber überschreitet in dem Streben nach packender Wirkung die Grenzen, die dem Künstler gesetzt sind und kommt so bei Johannes statt zu lebhafter Bewegung nur zu sehr unschöner Verrenkung. Auch die Gehülfen, die, wie oben erwähnt, bei den Kreuzigungsbildern besonders thätig, wiederholen sich nicht, sondern zeigen stets mannigfache Variationen über das gleiche Thema. Einmal (II. 184) werden auch, um Abwechslung in die lange Reihe der Kreuzigungsbilder zu bringen, die künstlerischen Mittel der Darstellung eigenartig geändert; die Gewänder werden mit der Feder gezeichnet und in Gold gemalt, Haare und Fleisch dagegen in natürlicher Farbe gegeben; den Hintergrund ziert hübsches spätgotisches Ornament, der Kreuzesstamm zeigt die naturalistische Behandlung, wie sie namentlich im 14. Jahrhundert üblich war, zwei Engel schweben an dem Kreuz.

Als fein charakterisierenden Künstler, dem die scharfe Detailbeobachtung seiner Zeit eigen, zeigen Furtmeyr wiederholt die äußerst sorgfältig durchgebildeten männlichen Köpfe, zumal der Hauptpersonen auf den größeren Bildern. Sehr bezeichnend ist hiefür bei dem hl. Rudbert, der das Abendmahl spendet (II. 62 v.), besonders der vorzügliche Kopf des Heiligen, der lebhaft an die prächtigen Köpfe in der Plastik jener Zeit erinnert; sehr fein ist der Kopf dieses Heiligen auch auf einem zweiten Bilde (IV. 61. v.),

Digitized by Google

ebenso der des hl. Virgilius (IV. 118 v.), auch das Begräbnis dieses Heiligen (V. 60 v.), eines der lebendigsten Bilder des Missale, ist hierin von Interesse. Treffliche Individualisirung zeigen auch die Zuschauer bei der Taufe des hl. Augustin (Abbildung Nr. 37, IV. 3 v.) die dadurch noch erhöhtes Interesse gewinnen, daß die gläubige Andacht, die innige Teilnahme an dem feierlichen Vorgang gar fein und verschieden zum Ausdruck kommt. Wie ergreifend Furtmeyr, wenn er seine ganze Kraft zusammennahm, tiefes Gemütsleben auszusprechen vermochte, zeigt sein Christus bei dem Abendmahl (II. 87 v.), mit dem er allerdings eine Höhe erreicht, die ihm sonst nicht eigen, wie denn auch die Köpfe der Apostel auf demselben Bilde viel unbedeutender sind.

Furtmeyr bietet einen charakteristischen Abschluß der bayerischen Miniaturmalerei des 15. Jahrhunders, er faßt im Missale ihr Können gewissermaßen noch einmal zusammen. Wesentlich Neues bringt er nicht, gewiß ist er nichts weniger als ein epochemachender Künstler. Aber allerdings lag in dieser Kunst manches, was weiterer Entwicklung fähig war und wie dies weiter gebildet wurde, zeigt vor allem Altdorfer und die ihm verwandten bayerischen Maler des 16. Jahrhunderts. Furtmeyr ist, was in Oberdeutschland um diese Zeit besonders bei einem Miniaturmaler selbstverständlich, noch ein rein mittelalterlicher Künstler, charakteristisch dafür ist vor allem auch die Mischung echt künstlerischer und mehr handwerklicher Arbeit, für die besonders auch das Beiziehen der Gesellen im Missale bezeichnend ist. Wie aber die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in der gesammten, deutschen Kunstgeschichte gerade dadurch einen so großen Reiz besitzt, daß wir trotz dem Festhalten an dem mittelalterlichen Grundcharakter doch allenthalben den Anbruch der neuen Zeit spüren, so ist dies auch bei Furtmeyrs Missale, und die neue Zeit verkündet sich hier vor allem dadurch, daß uns aus dem Werk der Maler doch als eine geschlossene Persönlichkeit entgegentritt, als ein feiner und gemütvoller, in seiner Art auch origineller und erfindungsreicher Künstler.

Digitized by Google

Register.

I.

Personen-Verzeichnis.

Adelmann, Katharina, Äbtissin des Angerklosters in München. 127 u. f.
Altdorfer, Albrecht, Maler in Regensburg. 84, 150, 153.
Angler, Gabr., Maler in München. 58.
Antonius, Bruder in Tegernsee. 86, 98 ff.
Außlaßer, Vitus, Mönch in Ebersberg. 110.

Burckmaier, Thomas, Maler in Augsburg. 106.

Cellarius, Georg, scolaris in Ulm. 142.
Crueger, Peter aus Schlesien, Maler in Regensburg. 21, 22.

Dachauer, Georg, Mönch in Landshut. 135.
Dürer, Albrecht. 93, 106, 119.

Ebner, Wolfhard, Canonikus in Regensburg. 28.
Erasmus, Präpositus in Schäftlarn. 108.

Freybeckh, Johann, aus Königsbruck, Schreiber in Salzburg. 46.
Furtmeyr, Berthold, Maler in Regensburg. 129, 144 u. ff.

Georg, Abt von Scheyern. 91.
Goutknecht, Jörg aus Augsburg, Maler und Novize in Tegernsee. 25, 106.

Häfele, Sebastian, Abt in Ebersberg. 110 u. ff.
Harbacher, Gabriel. 141.
Hartlieb, Doktor in München. 39.
Haympuch, Thomas aus Prag, Vikar in Egern. 94 f.
Holzer, Maler in München. 58.

Johannes, Abt von Oberaltaich. 137.
Johannes, Abt von Weihenstephan. 119.
Isabella von Bayern. 23.

Kaufmann, Joh., Prior in Landsh. 135.
Konrad, Abt in Tegernsee. 92 u. ff.
Konrad, Bruder in Tegernsee. 106.

Laurentius, Bruder in Weihenstephan. 119 ff.
Leonhard, Präpositus in Schäftlarn. 108.

Martin, Maler in München. 58.
Matheus, Johannes. 139.
Maurus, Bruder in Ebersberg. 110.
Maurus von Eichstätt, Mönch in Scheyern. 91. u. 107.
Maurus, Bruder in Scheyern. 107.
Meinhard, Schreiber aus Amberg. 126.
Molitor, Heinrich, Maler aus Augsburg. 86 u. ff., 91 u. ff., 98, 105, 106, 110.
Muelich, Hektor und Georg von Augsburg. 40.

Oberndarffer, Wilhelm, Pfarrer in Schäftlarn. 107.
Ott, Heinrich, Pfalzgraf. 25.
Otto von Passau. 139.

Paumgartner, Gregor. 117.
Peter, Abt von Metten. 5, 13.
Pettendorfer, Ulrich, Abt von St. Emmeram. 21, 22.
Philipp aus Holzkirchen, Bruder in Tegernsee. 105.
Placidus, Bruder in Scheyern. 107.
Procopius in Mies. 20.

Digitized by Google

Quarinus von Verona. 18.
Reichenswinder, Ulrich in Püchel. 44.
Reißner, Johannes, Bruder in Polling. 116.
Reym, Johannes von Augsburg. 91.
Rohr, Bernhard von, Erzbischof von Salzburg. 145.
Rott, Hans. 139.
Seefelder, Johannes, Goldschmied zu München. 126.
Sixt, Goldschmied zu Freising. 124.
Stark, Johannes aus Augsburg. 116.
Stephan, Bruder von Weihenstephan. 118.
Tesenbacher, Christian, Abt von Oberaltaich. 139.
Teybler (Täubler), Pfarrer in Egern. 104.
Thomas von Vicenza. 18.
Troster, Johannes, Canonikus in Regensburg. 18.
Ulna de Nepomuk aus Pilsen. 20.
Völkl, Leonhard, Profeß in Schäftlarn. 107.
Wenceslaus, Bruder in Prag. 19.
Wilhelm, Abt von Scheyern. 88 u. f.
Zinneris, Anna, Priorin von Altomünster. 115.

II.

Orts-Verzeichnis.

Altmühldorf: Gemälde um 1400. 76 u. f.
Altomünster: Antiphonar v. 1495. 116.
Lektionen der heil. Brigitta von 1491. 116.
Missale. E. d. 15. J. 116.
Antiphonar um 1500. 116.
Sammelband um 1500. 116.
Blutenburg: Wandgemälde u. 1491. 63.
Feichten: Holzfigur. A. d. 15. J. 74.
Feldkirchen (bei Moosburg): Wandgemälde. E. d. 15. J. 64.
Feldmoching: Wandgemälde. 1. H. d. 15. J. 59, 67.
Freising: Benediktuskirche. Glasgemälde. E. d. 14. J. 59.
Dom Wandgemälde. 1. H. d. 15. J. 59, 67.
Klerikalseminar: Gemälde. 1. H. d. 15. J. 79. (S. auch Verzeichn. III.)
St. Clara: Altar um 1400. 71.
Fürstett: Altargemälde. 1. Drittel des 15. J. 76, 80 f.
Gauting: Glasgemälde d. 16. J. 129.
Garmisch: Glasgemälde. 1. Hälfte des 15. Jahrh. 59.
Wandgemälde. 1. H. d. 15. J. 59, 67.
Gollertshausen: Wandgemälde d. 14. Jahrh. 58.
Guntersberg: Wandgemälde um 1500. 64.
Hoslach: Wandgemälde nach 1422. 59, 67.
Indersdorf: Wandgemälde. 1. Hälfte d. 15. Jahrh. 59, 67.
Kassel; Siehe Verzeichnis III.
Landshut: Portal von St. Martin. 129, 130.
Lauterbach: Glasgemälde. 1. Hälfte des 15. Jahrh. 59.
St. Leonhard: Gemälde um 1480. 78, 86.
Linden: Wandgemälde. A. d. 15. J. 59, 64 f.
Milbertshofen: Wandgemälde von 1599. 64.
München: Frauenkirche: Siehe Verzeichnis III.
Historischer Verein: S. Verz. III.
Hof- und Staatsbibliothek: Siehe Verzeichnis III.
National-Museum: Pähler Altar um 1400. 59, 73 u. ff.
Gemälde d. 1. H. d. 15. J. 74, 75.
Altar von 1492. 86.
Universität: Verzeichnis der Handschriften siehe Verz. III.
Kupferstichsammlung der Universität. Miniatur von 1486. 70.

Digitized by Google

Oberbergkirchen: Gemälde. Mitte d. 15. Jahrh. 76, 81 u. ff.
Oberwittelsbach: Holzfigur um 1400. 74.
Parsberg: Wandgemälde. Beginn des 16. Jahrh. 64.
Pipping: Wandgemälde von 1471. 63.
Ramsau: Holzfiguren. A. d. 15. J. 74.
Schleißheim: Galerie: Oberdeutsches Gemälde um 1440. 100.
Bayerisches Gemälde. 1. Hälfte d. 15. Jahrh. 100.
Streichenkapelle: Ausstattung d. Kirche. 69.
Altar. Beginn des 15. Jahrh. 69 ff.
Tölz: Wandgemälde. A. d. 16. J. 64.
Törrwang: Gemälde. M. d. 15. J. 76, 81 u. ff.
Wasserburg am Inn. Wandgemälde. E. d. 15. Jahrh. 63, 129.
Weildorf: Altar um 1400 (jetzt zum Teil in Freising). 71.

III.

Verzeichnis der Handschriften.*)

1. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München.

Aldersbach: lat. 2771. Gebetbuch E. d. 15. J. S. 141.
lat. 2773. Missale. M. d. 15. J. S. 141.
Altomünster. lat. 2931. 2932. liber choralis 1478—1479. S. 115.
Augsburg: germ. 581. Geschichte Alexanders von 1455. S. 40.
Benediktbeuern: lat. 4501a. Bibel von 1446. S. 20.
lat. 4523. speculum humanae salvationis um 1300. S. 32.
lat. 4657. Französisches Missale. 1. H. d. 15. J. S. 24.
germ. 4. Weltchronik um 1400. S. 24, 36.
Ebersberg: lat. 5905. Herbarium von 1479. S. 110.
lat. 23044. Graduale. E. d. 15. J. S. 111.
lat. 23045. Graduale. E. d. 15. J. S. 111.
Formbach: lat. 23245. Französisches Gebetbuch. 2. H. d. 15. J. S. 24.
Metten: lat. 8201. Sammelband von 1414. S. 5 u. ff., 27 u. ff., 99, 129.
lat. 8201d. Regel des hl. Benedikt von 1414. S. 13. u. ff.
germ. 125. Gebetbuch. E. d. 15. J. S. 142.
München: lat. 23041—23042. Graduale. 1494—1497. S. 126 u. ff.
lat. 23043. Antiphonar 1494—1497. S. 126 u. ff.
germ. 280, Passionale von 1461. S. 126.
Ober-Altaich: lat. 9507a. libri regum. 1460—70. S. 139.
lat. 9508. liber votialis von 1452. S. 137.
lat. 9521. collationes capitulares. E. d. 15. J. S. 139.
lat. 9541. sermones S. Bernadini v. 1472 S. 139.
lat. 9743. Missale von 1493. S. 139.
Passau: lat. 11001. Graduale um 1500. S. 141.
lat. 11046. Missale von 1404. S. 44.
lat. 16001. Bibel von 1466. S. 140.
germ. 505. Die 24 Ältesten von 1456. S. 139.
Polling: lat. 11301. historia naturalis des Plinius v. 1459. S. 18.
lat. 11311. Missale E. d. 15. J. S. 116.

*) Die Handschriften sind im Folgenden innerhalb der Bibliotheken nach der Herkunft geordnet.

Digitized by Google

lat. 11324. Albanus Lucanus etc. von 1494. S. 18.
lat. 11332 a. Gebetbuch Ott Heinrichs. 1520. S. 25.
lat. 11475. Handschrift E. d. 15. J. S. 116.
cod. gall. 22. Passion von 1398. S. 23.
germ. 83. Niederländisches Gebetbuch. 1. H. d. 15. J. S. 24.

Rebdorf: lat. 15142. Eusebius. 15. J. S. 18.
lat. 15143. Paulus Orosius von 1463. S. 18.

Regensburg: lat. 13003. Decreti Gratiani partes III. E. d. 14. J. S. 17.
lat. 13022. Missale. E. d. 15. J. S. 144.
lat. 13601: Evangeliar A. d. 11. J. S. 129.
lat. 14022: Digestum vetus etc. 14 J. S. 22.
lat. 14045. Missale von 1406. 21 u. S. 144.
lat. 14363. speculum humanae salvationis. E. d. 14. J. 32. S. 144.
lat. 14600. Holzschnitte ꝛc. S. 144.
lat. 14911. Stiche und Zeichnungen. S. 143.
lat. 23425. biblia pauperum um 1300. S. 28.

Rott: lat. 15519. Regula S. Benedicti. E. d. 15. J. S. 118.

Rottenbuch: lat. 12212. Psalter. E. d. 15. J. S. 118.

Salzburg: lat. 15701. Bibel von 1430. S. 44, 46 u. ff.
lat. 15708—15712. Missale von 1481. S. 144 u. ff.
lat. 15914. Brevier ca. 1470—1480. S. 126.
lat. 15917. Gebetbuch. E. d. 15. J. S. 119.
germ. 121. Gebetbuch. M. d. 15. J. S. 70, 119.
germ. 155. biblia pauperum. M. d. 15. J. S. 28, 31.

Schäftlarn: lat. 17001. Antiphonar von 1471. S. 108.
lat. 17005. Missale. E. d. 15. J. S. 108.
lat. 17007. Antiphonar. 1467. S. 108.
lat. 17021. Missale. 1452. S. 107.
lat. 17406. Antiphonar. E. d. 15. J. S. 108.

Scheyern: lat. 17402. Catholicon. 1456—1458. S. 88 ff.
lat. 17407. Missale. 1485. S. 106, 107.
lat. 17408. Missale von 1489. S. 107.
lat. 17416—17418. Vincentius de Burgundia. 1464—1471. S. 91.
lat. 17421. Missale. E. d. 15. J. S. 107.
lat. 17425 Gebetbuch. 1. H. d. 15. J. S. 24.
lat. 17476. Tractatus de nomine et amore Jesu. 1485. S. 107.
lat. 17480. Homiliae ss. patrum. E. d. 15. J. S. 107.

Seeon: lat. 17704. Gebetbuch. E. d. 15. J. S. 24.

Tegernsee: lat. 18001. Bibel. 1338—1341. S. 19.
lat. 18074. Cassiani de institutis etc. 1475. S. 93.
lat. 18075. Ludolphi vita Christi 1451. S. 87 u. 91.
lat. 18077. De laude sanctae crucis und defensorium Mariae. 1459. S. 98 u. ff.
lat. 18081. expositio psalmorum. 1484. S. 97.
lat. 18086. Glossa. 14. J. S. 45.
lat. 18093. Vitae patrum. 1474. S. 92.
lat. 18252. Holzschnitte. S. 104.
lat. 18294. Holzschnitte. S. 104.
lat. 18414. Sammelband von 1479. S. 104.
lat. 19007. Holzschnitte und Zeichnung um 1440. S. 45.
lat. 19034. Stiche. S. 45.
lat. 19201. Psalter von 1515. S. 25, 106.
lat. 19202. Psalter von 1517. S. 106.
lat. 19203. Psalter von 1518. S. 106.
lat. 19219. Passiones quatuor. 1497. S. 95.
lat. 19232. Missale. 1516. S. 105.
lat. 19234. Missale. 1499. S. 18.

Digitized by Google

lat. 19235. Missale. 1514. S. 106.
lat. 19236. Missale. 1460. S. 96.
lat. 19237. Missale. E. d. 15. J. S. 97.
lat. 19263. Psalter. 1489. S. 94. ff.
lat. 19266. Cantus choralis. E. d. 15. J. S. 96.
lat. 19267. Introitus. Graduale. 1. H. d. 15. J. S. 45.
lat. 19283. Psalter. 1487. S. 96.
lat. 19297. Diurnale. 1512. S. 105.
lat. 19299. Gebetbuch. 2. H. d. 15. J. S. 25.
lat. 19310. Diurnale. 15. J. S. 46.
lat. 19802. S. 45, lat. 19952. „ 46, lat. 19870. „ 45, lat. 19953. „ 46, lat. 20007. „ 46, lat. 20081. „ 45, lat. 20162. „ 104, } enthalten Kupferstiche, Holzschnitte, Teigdrucke ꝛc.
Incunabula cum anno Nr. 1297. Bibel von 1483. S. 95.

Unbekannter Herkunft: lat. 61. historia troiana. M. d. 15. J. S. 41.
lat. 10177. legenda aurea. 1. H. d. 14. J. S. 33.
lat. 23426. biblia pauperum. 1. H. d. 14. J. S. 32.
lat. 23433 a. speculum humanae salvationis. 14. J. S. 32.
germ. 5. Weltchronik. E. d. 14. J. S. 24, 34, 113.
germ. 6. legenda aurea von 1362. S. 32.
germ. 20. biblia pauperum. M. d. 14. J. S. 32.
germ. 250. Weltchronik um 1420. S. 39.

Weihenstephan: lat. 21543. speculum Mariae et humanae salvationis. 1461. S. 118.
lat. 21582. Missale. 1460. S. 119.
lat. 21590. Gebetbuch. 1432. S. 20.
lat. 21593. Gebetbuch. M. d. 15. J. S. 118.
lat. 21597. Evangeliar. 1462. S. 119.
lat. 21638. Nicolaus de Lyra. E. d. 15. J. S. 125.
lat. 21708. Zeichnungen. E. d. 15. J. S. 125.
lat. 21725. Handschrift von 1482. S. 118.
germ. 504. Leben d. Heiligen. 1475. S. 124.
Weng: lat. 6418. Graduale um 1470. S. 123.
Wessobrunn: lat. 22003. Zeichnung um 1465. S. 117.
Windberg; lat. 22381. Ethica Aristotelis. 1467. S. 142.

2. Kgl. Universitätsbibliothek München.

Ebersberg: Handschriften Fol. 158. Psalter von 1480. S. 110.
„ Fol. 167. Vesper nach 1480. S. 110.
„ Fol. 174. Antiphonar. 2. H. d. 15. J. S. 109.
„ Fol. 177. Antiphonar. 1453. S. 109.
„ Fol. 178. Antiphonar, 2. H. d. 15. J. S. 109.

Landshut: Handschriften Fol. 159—164. Antiphonar 1487. S. 135 ff.

Schäftlarn: Handschriften Fol. 168a. Antiphonar. 1467—68. S. 108.

Unbekannter Herkunft: Handschriften. Fol. 168. Antiphonar. E. d. 15. J. S. 142.

3. Bibliothek der Frauenkirche in München.

Missale vor 1480. S. 131 u. ff.

Digitized by Google

4. Bibliothek des historischen Vereins in München.

Ebersberger Handschrift vom E. d. 15. J. S. 112.

5. Bibliothek des Klerikalseminars in Freising.

Benediktinercanon aus Weihenstephan. E. d. 15. J. 125.

6. Bibliothek in Kassel.

Kalendarium aus Passau. 1445. S. 44.

IV.

Verzeichnis der Abbildungen.

a) Im Text:

Seite 6. Nr. 1. Josef und seine Brüder. Mettener biblia pauperum. 1414.
„ 7. „ 2. David und Goliath. Mettener biblia pauperum. 1414.
„ 8. „ 3. Simson. Mettener biblia pauperum. 1414.
„ 9. „ 4. Jonas. Mettener biblia pauperum. 1414.
„ 10. „ 5. Der Satan. Mettener Handschrift von 1414.
„ 13. „ 6. Sacra theologia imperatrix. Mettener Handschrift von 1414.
„ 16. „ 7. Bau der Klöster. Mettener Regel des hl. Benedikt von 1414.
„ 25. „ 8. Randleiste eines niederländischen Gebetbuches der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts aus Tegernsee.
„ 30. „ 9. Die Flucht Davids. Biblia pauperum aus Regensburg um 1300.
„ 31. „ 10. Die Flucht Davids. Mettener biblia pauperum von 1414.
„ 37. „ 11. Rebekka am Brunnen. Weltchronik vom Ende des 14. Jahrh.
„ 37. „ 12. Rebekka am Brunnen. Weltchronik um 1400.
„ 43. „ 13. Quidonis de columna historia Troiana. Mitte des 15. Jahrh.
„ 48. „ 14. Randornament der Salzburger Bibel von 1430.
„ 55. „ 15. Randzier der Salzburger Bibel von 1430.
„ 90. „ 19. Initiale des Catholicons, geschrieben durch Heinrich Molitor für Scheyern 1456—1458.
„ 92. „ 20. Randornament. Vitae patrum. Geschrieben durch H. Molitor 1474 für Tegernsee.
„ 100. „ 21. Claudia. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee. 1459.
„ 101. „ 22. Danae. Defensorium Mariae. Von Bruder Antonius von Tegernsee. 1459.
„ 102. „ 23. Odysseus und Kirke. Defensorium Mariae. Vom Bruder Antonius von Tegernsee. 1459.
„ 103. „ 24. Der Hirte. Defensorium Mariae. Vom Bruder Antonius von Tegernsee. 1459.
„ 114. „ 25. Chronik von Ebersberg. Ende des 15. Jahrhunderts.
„ 115. „ 26. Chronik von Ebersberg. Ende des 15. Jahrhunderts.
„ 120. „ 27. Randornament. Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan 1462.
„ 133. „ 29. Randornament. Missale der Münchener Frauenkirche. Vor 1480.
„ 138. „ 32. Schmerzensmann. Liber votialis aus Oberaltaich von 1452.

Digitized by Google

b) Tafeln.

Nr. 16. Die hl. Agnes. Altar der Streichenkapelle. Beginn des 15. Jahrhunderts. Zu Seite 70.
„ 17. Altarbild in Alt-Mühldorf um 1400. Zu S. 76.
„ 18. Altarbild in Törrwang. Mitte des 15. Jahrhunderts. Zu S. 80.
„ 28. Verkündigung. Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan. 1462. Zu S. 123.
„ 30. Kreuzigung. Missale der Münchener Frauenkirche vor 1480. Zu S. 134.
„ 31. Initiale. Antiphonar aus Landshut des Georg Dachauer von 1487. Zu S. 136.
„ 33. Joachim und Anna. Liber votialis aus Oberaltaich von 1452. Zu S. 137.
„ 34. Die Wurzel Jesse. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 147.
„ 35. Schlußvignette. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 147.
„ 36. Der Ölberg. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 149.
„ 37. Taufe des hl. Augustin. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 151.

Digitized by Google

Druckfehler:

S. 91, Zeile 19 und S. 94, Zeile 17 lies „cirographus“ statt „corographus“.

Digitized by Google

b) Tafeln.

Nr. 16. Die hl. Agnes. Altar der Streichenkapelle. Beginn des 15. Jahrhunderts. Zu Seite 70.
„ 17. Altarbild in Alt-Mühldorf um 1400. Zu S. 76.
„ 18. Altarbild in Törrwang. Mitte des 15. Jahrhunderts. Zu S. 80.
„ 28. Verkündigung. Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan. 1462. Zu S. 123.
„ 30. Kreuzigung. Missale der Münchener Frauenkirche vor 1480. Zu S. 134.
„ 31. Initiale. Antiphonar aus Landshut des Georg Dachauer von 1487. Zu S. 136.
„ 33. Joachim und Anna. Liber votialis aus Oberaltaich von 1452. Zu S. 137.
„ 34. Die Wurzel Jesse. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 147.
„ 35. Schlußvignette. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 147.
„ 36. Der Ölberg. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 149.
„ 37. Taufe des hl. Augustin. Furtmeyrs Missale. 1481. Zu S. 151.

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google